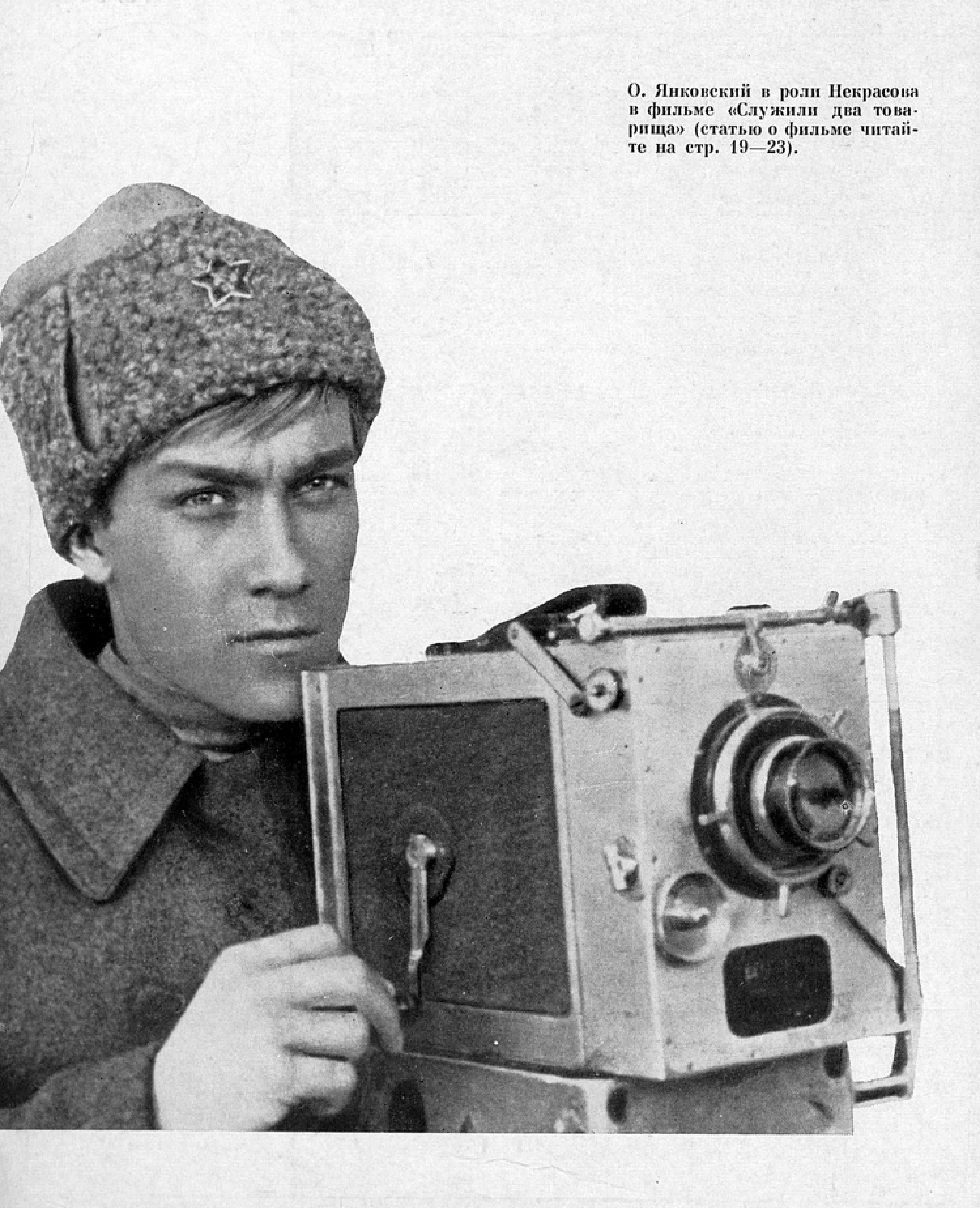
искусство КИНО

11 1968



О. Янковский в роли Некрасова в фильме «Служили два товарища» (статью о фильме читайте на стр. 19—23).



искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Новые фильмы

На киностудиях страны

Среди актеров

Телевидение

Поздравляем юбиляров

За рубежом

Сценарий

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На первой странице обложки — герои фильма «Новые приключения неуловимых» («Мосфильм», режиссер Э. Кеосаян): Яшка-цыган — Вася Васильев, Данька — Витя Косых, Валерка — Миша Метелкин, Ксанка — Валя Курдюкова.

Фото Г. Тер-Ованесова

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
А09242. Подписано к печати 21/X 1968 г.
Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 30 500 экз. Заказ 2747
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

В боевом строю

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Снова на экране Чапаев и Максим, кронштадтские моряки, Щорс и профессор Полежаев, крестьянка Александра Соколова, семеро смелых зимовщиков Севера. Снова перед нами герои-молодогвардейцы, Андрей Соколов из «Судьбы человека». Снова мы видим Коммуниста — Василия Губанова.

Фильмы тридцатых, сороковых, пятидесятых годов на экране конца шестидесятых...

Что это — всего лишь ретроспекция советского кино, панорама его достижений, высот его искусства, желание широко продемонстрировать лучшие страницы его истории? Или есть живая духовная потребность народа приобщиться к ярким о б р а з а м революции, к героическому пафосу этих лент, чтобы лучше узнать и понять то, что необходимо людям сегодня?

Разные поколения заполняют залы кинотеатров. Для одних происходящее станет воспоминанием о минувших днях, другие увидят на экране дела своих отцов, для третьих прошлое впервые предстанет в его конкретном очертании, в его реальных, неподдельных приметах. И у всех зрителей старые ленты вызовут чувство восхищения силой мысли и мастерства, значительностью художественных образов. Реалистическое изображение жизни в этих фильмах захватит своей достоверностью, высокой правдой.

Художественные картины, созданные двадцать, тридцать лет назад, ныне стали документальным свидетельством, точным отражением эпохи. Не случайно в многосерийной документальной телевизионной «Летописи полувека», выпущенной к 50-летию Октября, можно было встретить кадры из этих фильмов — они воспроизводили детали своей поры, раскрывали ритм, характер времени.

Но не только страницами истории являются для нового поколения зрителей киноленты о первых днях революции, гражданской войне, о становлении и строительстве молодой Советской республики, не только факты извлекаем мы из показанного на экране.

Три десятилетия назад фильм «Мы из Кронштадта» вдохновлял борцов за республиканскую Испанию, он, по словам Михаила Кольцова, «сослужил испанскому народу службу большую, чем десятки политотделов, чем сотни агитаторов».

Защитников Севастополя, бойцов осажденного Ленинграда укреплял в стойкости, мужестве, воле к победе кинематографический образ Чапаева — ему, герою одноименного фильма, присягали на верность, клялись биться до последнего патрона советские воины.

Видный деятель Французской коммунистической партии Фернан Гренье рассказывал: «Однажды, находясь с группой товарищей в гестаповском застенке, откуда каждую ночь выводили на расстрел, мы почувствовали, что некоторые из заключенных стали падать духом. Чтобы сохранить наши моральные силы, мы устроили нечто вроде устного университета, где каждый из нас по очереди обязан был рассказать содержание какой-либо книги, спектакля или фильма. И вот мы начали вспоминать советские фильмы. Посмотрели бы вы, как загорались глаза товарищей, когда кадр за кадром восстанавливали они в своей памяти виденные ими картины, слова и мелодии песен из них, отрывки диалогов, интонации и жесты любимых актеров».

В самые решающие минуты человеческой жизни советские киноленты поднимали дух людей, поддерживали своим гу-

манизмом, своей оптимистической верой в торжество правды.

Вот уже много лет живут фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», впервые воссоздавшие на экране образ гениального вождя великой пролетарской революции. Произведения, которые положили начало нашей Кинолениниане, по-прежнему вызывают глубокое волнение в зрительном зале встречей с самым человечным ленинским характером.

Фильмы, возвращающие нас к прошлому страны и народа, не утратили своей эмоциональной заразительности, и поныне они содержат действенный заряд большой силы. Потому что не оборвались, не растворились в потоке времени и событий непосредственные, кровные связи современного человека с героями и героикой прежних лет. Потому что произведения эти не могут не вызвать высокого патриотического чувства. И источник этого чувства прежде всего яркий, индивидуальный, значительный характер героя.

Положительные герои экрана — «ценный воспитательный материал» для воздействия на массы. Образ человека умного, сильного, преданного идее, увлеченного своим делом, решительного в мыслях и поступках, оставляет в душе зрителя глубокий след, вызывает желание на него равняться. Тяга к такому герою огромна.

Наши зрители жаждут видеть на экране людей интересных, содержательных, активных. Поэтому широкий резонанс, большую популярность получают фильмы, в центре которых крупные, неординарные личности вроде Егора Трубникова из «Председателя» или Василия Губанова и Максима Ниточкина из «Твоего современника».

Но таких образов героев, способных достойно отвечать политическим, классовым, гражданским задачам времени, не так уж много подарило за последние годы наше кино. И если мы говорим о насущных кинематографических проблемах, то «проблема героя»— одна из них.

Похожее на жизнь — еще не есть воплощение сути самой жизни, отражение реальности во всей ее полноте. Однако как часто наши кинематографисты довольствуются этой «похожестью», копированием внешних черт, поверхностным слепком с действительности. Так появляются на экране персонажи, лишенные яркого характера, внутренней страсти, целеустремленности, которые, конечно же, не способны удовлетворить потребность зрителей в полнокровном образе современного героя. Может взволновать встреча с личностью, которая позволит ощутить широту и ясность мировоззрения, богатство чувств, жизнелюбивую энергию человека, утверждающего радость бытия, силу революционного духа. Хочется приблизиться к идеалу не в отвлеченно-абстрактном его понимании, а воплощенному в живой человеческий образ. И здесь случайных, частных наблюдений мало, нужны обобщения, художественная концентрация тех качеств и свойств, которые заставили бы вспомнить горьковское: «Человек — это звучит гордо!»

«У нас мало воспитания масс на живых, конкретных примерах и образцах из всех областей жизни...»— писал В. И. Ленин в 1918 году.

Эта высокая задача и по сей день остается в силе, она должна быть в центре нашей идеологической работы, нашей художественной кинопропаганды.

Знаменательно и закономерно, что в эту работу включаются десятки произ-

веденцй золотого фонда — наше старое, боеспособное оружие — как мощное средство идейного и нравственного воспитания.

Нынешнее поколение молодежи вновь захватит и покорит неумирающий образ Чапаева как живой символ самоотверженной и бескорыстной преданности революции.

Жизнь Александры Соколовой, прошедшей путь от забитой крестьянки, «попами пуганой, мужем битой», до главы колхозного хозяйства, члена правительства, по-прежнему будет примером мужества, большевистской стойкости, непоколебимого единства партии и народа.

Подвиг героев «Молодой гвардии» заставит задуматься сегодняшних юношей и девушек о своем месте в истории, о своей ответственности за происходящее в мире.

По местам былых сражений и битв, овеянных боевой славой советских воинов, проходят сегодня маршруты комсомольских походов. Для участников этих маршей словно оживают героические подвиги народа, обретают зримые, конкретные черты образы людей, отдавших свои жизни во имя счастья Родины.

Путешествие в героику прошлого совершает молодой зритель, встречаясь с героями старых кинолент. И опыт старшего поколения формирует психологию и характер молодого современника.

Воплотив в себе основные принципы искусства социалистического реализма, принципы партийности и народности, эти фильмы продолжают активно служить коммунистическим идеям, революционному делу.

Высокая гражданская целеустремленность и политическая страстность произведений золотого фонда советского кинематографа должны быть своего рода эталоном для художников, продолжающих лучшие традиции нашего киноискусства.

«...В кинематографе никогда, может быть, не нужно было так думать о своем народе, о его судьбе, о его счастье, о его будущем, о судьбе его социалистических завоеваний, как сейчас, и эта ответственность наша в подходе к вопросам огромной важности, которые мы сейчас решаем, должна быть очень велика».

Эти слова А. П. Довженко, сказанные им двадцать восемь лет назад, сохранили свою актуальность и поныне. Перед советскими кинематографистами действительно стоят задачи огромной важности и первая из них сегодня: достойно отметить знаменательную дату — 100-летие со дня рождения В. И. Ленина.

В письме к деятелям литературы и искусства Ленинграда, с которым обратились к ним рабочие коллективы ведущих предприятий города, говорится:

«...Мы, ваши читатели, зрители, слушатели, те, кто любит и ценит искусство, обращаемся к вам с призывом — создать новые произведения о В. И. Ленине, о его соратниках, о тех, кто шел ленинским путем, трудился и жил по Ленину, о нашем современнике — строителе коммунизма, патриоте и интернационалисте».

Долг кинематографистов — ответить на этот призыв произведениями высокого искусства.

Союз кинематографистов — великой дате

Секретариат правления Союза кинематографистов СССР обсудил план участия союза в подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Первая и главная задача в работе союза — мобилизовать творческие усилия кинодраматургов и режиссеров на создание сценариев и фильмов, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина и претворению в жизнь ленинской программы построения коммунизма, а также произведений о современном этапе развития социалистического государства и жизни советского народа.

Специальный пленум правления Союза кинематографистов будет посвящен вопросам художественного воплощения современности на экране, работы над фильмами, раскрывающими историческое значение ленинизма в созидательной деятельности советского народа, в борьбе за торжество коммунизма.

Всесоюзные комиссии документальной и научной кинематографии на своем объединенном пленуме поведут разговор о создании документальной и научной Кинолениниаиы к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Состоятся Всесоюзный симпозиум киноведов на тему «Развитие марксистско-ленинской теории киноискусства», творческая конференция «Образ В. И. Ленина в театре и кино». Совместно с Институтом истории искусств и ВГИКом союз проведет научную сессию по вопросу развития советского киноискусства и его теории за 50 лет и новых задачах в условиях современного обострения идеологической борьбы.

В Москве, Ленинграде, столицах союзных республик, а также в Ульяновске и других крупных центрах пройдут народные кинофестивали, посвященные 50-летию советской кинематографии, будут организованы специальные циклы лекций для киноуниверситетов и клубов, встречи мастеров кино со зрителями.

В Секретариате союза состоялось также обсуждение письма рабочих коллективов Ленинграда к деятелям литературы и искусства. В принятом решении говорится, что, горячо приветствуя обращение рабочих создать новые произведения к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, Секретариат союза с удовлетворением отмечает, что ленинградские кинематографисты уже откликнулись на этот призыв.

Инициатива ленинградцев должна найти самую широкую поддержку всей нашей многонациональной советской кинематографии. Секретариат призывает республиканские и городские организации кинематографистов установить контакты с промышленными предприятиями своих республик и городов и всю работу, связанную с подготовкой новых произведений к знаменательной ленинской дате, вести в тесной связи с представителями рабочего класса, организуя на заводах и фабриках обсуждения сценариев и фильмов, творческие встречи зрителей с кинематографистами.

История одной находки

Одночастевая лента «Один день из бессмертия» (автор сценария А. Гольбурт, режиссер Г. Цветков, оператор В. Романов, «Леннаучфильм», 1968) рассказывает о последнем посещении В. И. Лениным Петрограда. 19 июля 1920 года Владимир Ильич приезжал туда из Москвы на торжественное открытие Второго конгресса III Интернационала.

Фильм почти целиком состоит из редких архивных кинодокументов. Он восстанавливает события того дня во временной последовательности, дает добросовестную запись фактов, но, к сожалению, не претендует на более глубокие обобщения.

Ниже мы публикуем сообщения режиссера Г. Цветкова и научного консультанта картины В. Муштукова об истории создания этой ленты.

Основным материалом для фильма «Один день из бессмертия» должны были послужить исторические фотографии и документы. Мы намеревались использовать также и два широко известных фрагмента кинохроники — выступления В. И. Ленина на открытии Второго конгресса Коминтерна в Таврическом дворце и на открытии Интернационального митинга на площади Урицкого 19 июля 1920 года.

Автор сценария А. Гольбурт не только добросовестно описал фотографии, но и приложил точную справку о фондах, в которых они хранились.

Мы старались расширить количество материалов к фильму, изучить события того памятного дня. Познакомились мы и с участниками торжества 19 июля 1920 года.

Нам удалось установить, что некоторые фотографии, которыми мы располагали, были перепечатаны с кинокадров, а однажды мы нашли фотографию... оператора с кинокамерой на громоздкой треноге!.. Не могло быть сомнений, что киносъемки в тот день проводились и в довольно широких масштабах! Но где искать пленку?

Директор «Леннаучфильма» В. А. Потапович поддержал мое предложение о дальнейших поисках. Я выехал в Москву... Чтобы не быть многословным, скажу, что менее чем через месяц с начала поисков старший научный сотрудник Госкинофотоархива СССР Р. Н. Слабых вручила мне большое количество киноматериала в позитиве— остатки некогда снятого хроникального фильма о Втором конгрессе Коминтерна.

Теперь наша работа стала сама походить на увлекательный фильм. Каждый день— радость открытия! Съемочная группа работала без устали. Фильм создавался заново.

Каждый кадр тщательно изучался не только главным консультантом В. Е. Муштуковым, редактором В. Д. Деминым и другими членами съемочной группы. Материал просматривала студийная общественность. Приходили старые большевики.

Не один вечер мы просидели за монтажным столом со старым партийцем И. М. Анцеловичем. С волнением вглядывался он в неяркий экран монтажного стола, узнавал, рассказывал, просил еще и еще повторить ленту...

Монтаж был в разгаре. Нам хотелось по разрозненным отрывкам пленки точно восстановить маршрут демонстрантов. Мы выезжали на улицы, по архитектурным деталям зданий, решеткам парков и садов строго выверяли монтажный строй.

Еще радость! К широкоизвестному кинокадру В. И. Ленина с букетом цветов найдены монтажные планы проходящих мимо демонстрантов...

Если бы мне предложили перечислить всех участников работы над картиной — мне бы это не удалось. Но именно им, старым большевикам — очевидцам событий, нашим добровольным консультантам, научным работникам Института марксизма-ленинизма, Музея В. И. Ленина, Музея Революции в Ленинграде, Музея Ленинграда, Госкинофотоархива СССР и работникам Центрального телевидения СССР, мы обязаны тем, что на экране ожила еще одна страница из летописи жизни В. И. Ленина.

Г. ЦВЕТКОВ, режиссер

●

Творческий процесс работы над ленинской кинолентой всегда интересен. Он захватывает человека без остатка.

Вот и наша работа по отбору материалов для документального фильма о Владимире Ильиче Ленине шла полным ходом.

Всего один день из жизни Ленина предстояло показать в фильме, а по насыщенности событиями он, как и все рабочие дни Ильича, был удивительно ярким и многообразным. Поиски... поиски и вдруг... обнаружена кинолента с редкими кадрами о пребывании В. И. Ленина и делегатов Второго конгресса Коминтерна в Петрограде 19 июля 1920 года.

Лента запечатлела дорогой образ вождя, показывает незабываемую встречу трудящихся Петрограда с делегатами конгресса, приехавшими в наш город на его торжественное открытие. Ленин в массе демонстрантов, вот он с врученными ему цветами. Живой и подвижный, близкий и родной. И много, много кадров, на которых радостные лица, многолюдное шествие демонстрантов, стройные шпалеры матросов и солдат... Но стоп...

Вот и новый кадр... Да это же внутреннее помещение Смольного, и на стене доска с надписью. Внимательно вглядываемся в текст. Знакомые, ставшие вещими слова: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и чуть ниже: «2-й всемирный Конгресс Коммунистического интернационала посетил Смольный в лице пролетарских делегаций Австралии, Айзербейджана, Англии, Америки, Болгарии, Венгрии, Германии, Голландии, голландских колоний, Греции, Грузии, Дании, Индии, Испании, Италии, Китая, Кореи, Латвии, Мексики, Норвегии, Персии, Румынии, Сербии, Турции, Франции, Финляндии, Швеции, Эстонии, Югославии, Японии и других стран. Петроград $19\frac{19}{\text{VII}}20$ г.».

Удивительное дело эта кинохроника. За обыкновенной, наспех сделанной доской, за неровным текстом — событие огромной исторической важности. За каждым печатным словом, хотя и не чеканным, судьбы целых народов, история революционной борьбы народных масс, героические подвиги их представителей, избранных делегатами на Второй конгресс Коминтерна, с огромным трудом, риском для жизни преодолевших все препоны и преграды, чинимые империалистами, и прибывших на свой представительный, международный форум.

Чьей рукой изготовлена эта доска, кто написал этот простой, но большой важности текст? Документы не донесли до наших дней фамилии этих людей, равно как не сохранилась и сама доска.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина дух этого исторического текста будет воплощен в словах мемориальной доски, которая вновь займет свое место на исторических стенах Смольного.

Находка кинематографистов «Леннаучфильма» — достойный подарок к великому юбилею вождя.

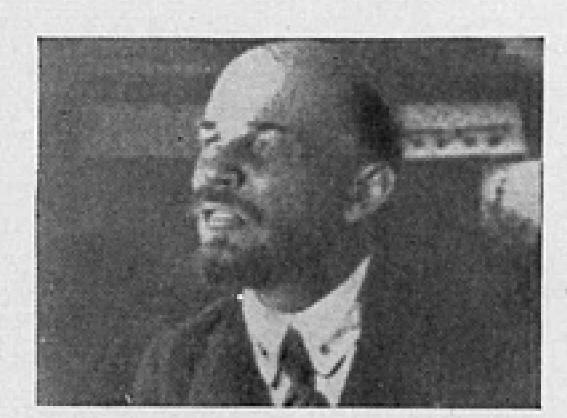
В. МУШТУКОВ,
кандидат исторических наук

Кадры из фильма «Один день из бессмертия»

В. И. Ленин в группе делегатов II конгресса Коминтерна на Марсовом поле



В. И. Ленин выступает с трибуны II конгресса коминтерна



Мемориальная доска, установленная в честь открытия II конгресса Коминтерна

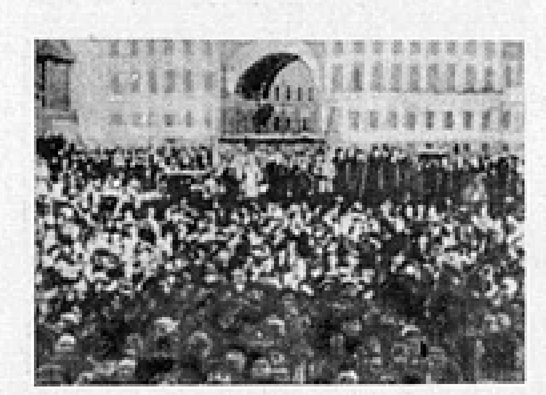
ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН
СОЕДИНЯЙТЕСЬ!
2-й ВСЕМИРНЫЙ КОНГРЕСС КОММУНИСТИЧЕСКОГО
ИНТЕРНАЦИОНАЛА
ПОСЕТИЛ СМОЛЬНЫЙ В ЛИЦЕ ПРОЛЕТАРСКИХ
ДЕЛЕГАЦИЙ: АВСТРАЛИИ, АВСТРИИ, АЙЗЕР-
-БЕЙДЖАНА, АНГЛИИ, АМЕРИКИ, БОЛГАРИИ
ВЕНГРИИ, ГЕРМАНИИ, ГОЛЛАНДИИ, ГОЛЛАНДСКИХ КОЛЛОНИЙ,
ГРЕЦИИ, ГРУЗИИ, ДАНИИ, ИНДИИ, ИСПАНИИ, ИТАЛИИ, КИТАЯ
КОРЕИ, ЛАТВИИ, МЕКСИКИ, НОРВЕГИИ, ПЕРСИИ, РУМЫНИИ,
СЕРБИИ, ТУРЦИИ, ФРАНЦИИ, ФИНЛЯНДИИ, ШВЕЦИИ, ЭСТОНИИ
ЮГОСЛАВИИ, ЯПОНИИ и ДРУГИХ СТРАН
ПЕТРОГРАД 19/VII 20г

В. И. Ленин выступает на площади Урицкого



Митинг на площади Урицкого







Возложение венков на Марсовом поле

Встреча В. И. Ленина на привокзальной площади

В. И. Ленин среди делегатов II конгресса Коминтерна







Кино в Октябрьские дни

В. Листов

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Однажды Жорж Садуль заметил, что исследователь, изучающий ранний кинематограф, «находит лишь разбросанные там и сям отрывки и должен создавать гипотезы, чтобы продвигаться вперед, подобно палеонтологу или археологу».

Это суждение Садуля в высшей степени приложимо и к изучению документальных съемок, сделанных в красном Петрограде в октябре — ноябре 1917 года.

Кинематограф в то время находился, так сказать, на дальней периферии революционных событий. Поэтому путь человека с киноаппаратом по восставшему Петрограду можно проследить только приблизительно. Несколько сотен метров старой пленки невысокого качества плюс редчайшие, порой весьма невнятные письменные свидетельства тех дней — вот и все, чем располагает сегодня исследователь. Для того чтобы найти крупицу точного знания о кино в Октябре, приходится подчас «просеивать» мощные пласты документов, фотографий, мемуаров.

В сознании большинства участников Октябрьских событий кинематограф и революция еще разобщены, еще несопоставимы. У Джона Рида в «Десяти днях, которые потрясли мир» находим под 23 октября 1917 года* несколько случайных строк: «Мы зашли в кинематограф у Казанского собора. Шла итальянская картина, полная крови, страстей и интриг. В переднем ряду сидело несколько матросов и солдат. Они с детским изумлением смотрели на экран, решительно не понимая, для чего понадобилось столько беготни и столько убийств».

Следующую фразу — «Из кинематографа я поспешил в Смольный» — Рид решительно начинает с нового абзаца, как бы отграничивая призрачный мир экрана от реального мира восстания.

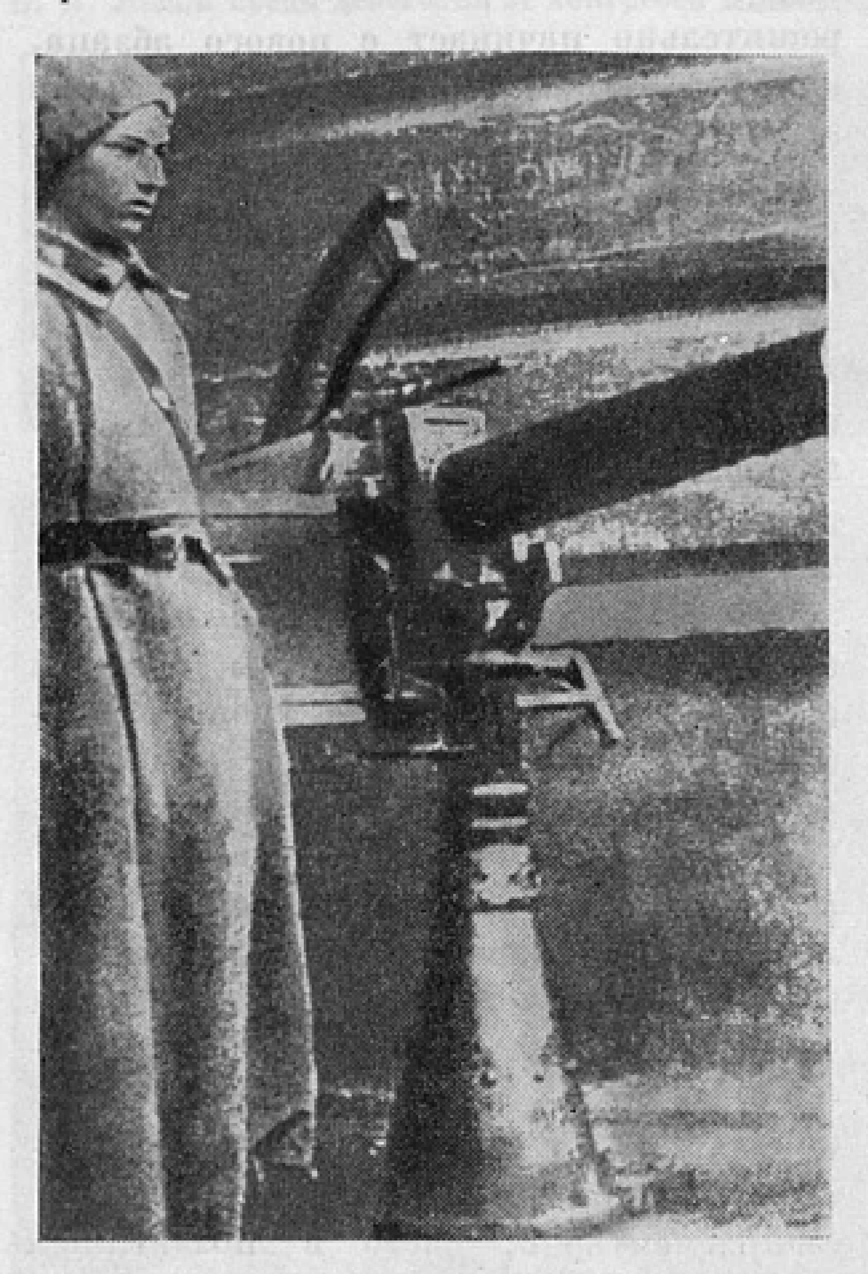
Но пропасть между кино и социалистической революцией только казалась непроходимой. На самом деле в Октябрьские дни кинодокументалисты побывали во многих «горячих точках» столицы, снимали у Смольного и Зимнего, выезжали под Царское село и Гатчину, где матросы и красногвардейцы сражались против казаков-мятежников. Тем, что кинолента сохранила для нас зримый облик восставшего Петрограда, мы обязаны съемочной группе отдела хроники Скобелевского просветительного комитета, руководимой Григорием Болтянским. В его фильме «Октябрьский переворот» («Вторая революция») начали экранную жизнь всемирно известные ныне планы с красногвардейцами на ступеньках Смольного, панорамами по фасаду Зимнего дворца, поврежденному пулями, проходами матросов по аллеям гатчинского парка и др.

Фрагментарно, часто в позднейшем перемонтаже, фильм «Октябрьский переворот» сохранился в Красногорской фильмотеке*. Но как мало мы знаем о его кадрах! Например, сказать, что они сняты в Октябрьские дни — это значит почти ничего не сказать. Ведь события дней, которые потрясли мир, историки прослеживают весьма детально — по часам и минутам. И если мы хотим, чтобы наши кадры приобрели значение исторического документа, то необходимо совершенно точно их атрибутировать — определить место и время съемки, выяснить, кто именно попал в поле зрения объектива и т. д. Пока это

* Здесь и далее все даты по старому стилю.

* Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР, киноотдел, 1—12530; 1—13071, 1—12499.

«Октябрьский переворот». Солдат революции на охране Смольного. Октябрь — ноябрь 1917 года. Фрагмент кинокадра



не сделано, октябрьские планы будут иметь лишь «атмосферное» значение.

Отсюда наш повышенный интерес к съемочной группе документалистов-скобелевцев.

В киноведческой литературе найдется не так уж много сведений об участии кинематографистов в Октябрьском восстании. Причем достоверное здесь часто причудливо сплетается с легендарным. Так, киновед Н. Абрамов рисует следующую картину: «В ночь на 26 октября 1917 года в Смольном А. В. Луначарский подписал мандат П. Новицкому и Г. Болтянскому на право киносъемок в Петрограде и его окрестностях. В последующие дни хроникер-оператор П. Новицкий снимал в Смольном, на улицах Петрограда и в Гатчине...»*

Здесь не все бесспорно. Например, неясно, в каком качестве А. В. Луначарский подписывал мандат кинохроникерам — в ночь на 26 октября 1917 года он еще не был народным комиссаром. Сам Болтянский в воспоминаниях, написанных более сорока лет назад, утверждает, что ходил за мандатом («пропуском на фронт») не в Наркомпрос к Луначарскому, а в Военно-революционный комитет при Петроградском совете**.

Сомневаться тут не приходится, потому что интересующий нас документ давно найден. Вот мандат № 2692 от 5 ноября 1917 года:

«Военно-революционный комитет удостоверяет, что Г. М. Болтянскому предоставляется право кинематографических съемок в г. Петрограде и его ближайших окрестностях в целях зафиксирования наиболее выдающихся моментов революции.

Настоящее удостоверение не распространяется на Военно-революционный фронт.

Председатель
Секретарь».

Точно такое же удостоверение (№ 2691) в тот же день было выдано оператору Скобелевского комитета Е. Модзелевскому. Причем на архивной копии мандата Модзелевского есть расписка — «Получил Г. Болтянский»***.

Итак, 5 ноября, в день двенадцатый от свершения Октябрьской революции, съемочной группе, руководимой Болтянским, было предоставлено право работать в Петрограде. Но бесспорный этот факт сразу порождает лавину вопросов. Как соотнести получение мандатов со съемками фильма «Октябрьский переворот»? Входил ли еще кто-нибудь в

---

* Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября. М., изд-во АН СССР, 1958, стр. 5.

** «Кино». Еженедельная газета, 1926, № 45, 6 ноября.

*** Петроградский Военно-революционный комитет. Документы и материалы в трех томах, т. 2. М., «Наука», 1966, документ № 310.

группу? Могли ли вестись съемки и раньше, до 5 ноября?

Сам Болтянский, не колеблясь, утверждает, что сначала были сделаны кадры у Смольного и у Зимнего, а уж потом он получал разрешения в Военно-революционном комитете. Затем попытку кинооператоров работать в Петрограде фиксировал протокол вечернего заседания Военно-революционного комитета от 30 октября 1917 года. Вот соответствующий пункт этого протокола:

«На просьбу кинооператора делать снимки отказать»*.

Как жаль, что слишком глухая эта запись не раскрывает имени оператора, обратившегося в штаб восстания. Не раскрывает она и самый характер просьбы — требовалось ли разрешение для съемок вообще или конкретно для съемок заседания Военно-революционного комитета? В любом случае протокол от 30 октября свидетельствует о том, что кинохроникеры еще до 5 ноября сознавали важность происходящих событий и стремились фиксировать их на пленке.

Имеется и показание, исходящее из белогвардейского лагеря, безусловно, не лишенное интереса. Речь идет о мемуарах генерала Краснова, одного из лидеров русской контрреволюции. В Октябрьские дни он вместе с Керенским возглавил мятеж против Советов и вел на красную столицу конный корпус. Уже 1 ноября красновская авантюра завершилась полным крахом. Генерал, покинутый казаками, был взят красными в плен и доставлен с гатчинского фронта в Петроград. Вспоминая о том, как он был конвоирован в Смольный, Краснов пишет:

«У Смольного толпа. Крутится кинематограф, снимая нас. Ну как же! Привезли трофеи победы Красной гвардии — командира 3-го Кавалерийского корпуса!»**

---

* Октябрьское вооруженное восстание в Петрограде. М., 1957, документ № 1051, стр. 740.

** П. Н. Краснов. На внутреннем фронте. Л., «Прибой», 1927, стр. 137.

Броневик «Лейтенант Шмидт» у Смольного института. Октябрь — ноябрь 1917 года.



Кадр из фильма «Октябрьский переворот»

Вообще Краснов — мемуарист на редкость лживый. Но это место его воспоминаний представляется совершенно точным. Описывая момент своего бесславия, генерал не стал бы приводить вымышленный факт съемки — ведь для него это унизительная подробность.

Эти показания трудно связать со съемками, руководимыми Болтянским, но они свидетельствуют в пользу его мнения: кинооператоры работали в Петрограде и до получения мандатов в Смольном.

В съемочную группу Скобелевского просветительного комитета входил оператор Е. Модзелевский. Но Болтянский, возглавлявший октябрьскую киноэкспедицию, называет в составе ее участников оператора Петра Новицкого. «Снимаем с оператором Новицким у Смольного «Аврору» и другие суда, вошедшие в Неву,— пишет Болтянский.— Снимаем у почтамта изрешеченный пулями Зимний дворец».

То, что старейший наш документалист Петр Карлович Новицкий участвовал в съемках фильма «Октябрьский переворот», находит документальные подтверждения.

Несколько месяцев спустя, в апреле 1918 года, Новицкий будет поступать на работу в Московский кинокомитет и напишет пространный документ — одновременно и заявление о приеме на служебу, и автобиографию. Он перечислит здесь все свои основные работы последнего времени. В этом перечислении есть и такие строки: «Я по своей собственной инициативе получил разрешение от Революционного Комитета и продолжал вести съемки, которые впоследствии вошли целиком в коллективную ленту»*.

* Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ф. 989, оп. 14, ед. хр. 3, л. 204.

Вполне возможно, что речь идет здесь и о мандате Военно-революционного комитета, и о фильме «Октябрьский переворот» — коллективной ленте, в которую вошли, в частности, съемки московских операторов.

Гораздо более детальную картину Октябрьских дней в Петрограде Новицкий нарисовал к двадцатой годовщине революции. Его воспоминания, опубликованные в 1937 году, представляют огромную ценность, хотя отдельные их места с трудом поддаются проверке. Например, руководителем питерской группы операторов, работавшей в момент восстания, Новицкий называет Михаила Кольцова. Это суждение нельзя безоговорочно отбрасывать, хотя вероятность того, что оно когда-нибудь подтвердится, невелика.

О своем личном участии в Октябрьских боях П. К. Новицкий вспоминает так:

«С утра 27 октября я в Смольном. В напряженной атмосфере штаба восставшего народа не без труда получаю разрешение работать киноаппаратом. Это удостоверение, выданное мне за подписью секретаря Военно-революционного комитета исполкома Петроградского Совета депутатов, я до сих пор бережно храню как ценный исторический документ:

«Предъявителю сего П. К. Новицкому Военно-революционный комитет разрешил производить на улицах Петрограда кинематографические снимки»*.

...Все эти источники дают возможность лишь эскизно, приблизительно составить представление об октябрьской работе кинопублицистов-скобелевцев в Пет-

* П. Новицкий. Первые дни гражданской войны. — «Советское фото», 1937, № 5—6, стр. 22.

рограде. Розыски новых свидетельств, истолкование уже известных должны помочь сделать шаг вперед в изучении питерских планов.

Не будем, однако, забывать, что в картину «Октябрьский переворот» входила большая группа съемок, сделанных в Гатчине, где в первые дни Советской власти был фронт борьбы с мятежниками. Эта часть фильма запечатлела несколько проходов матросов и красногвардейцев на фоне Павловского дворца, наркома П. Дыбенко, еще не снявшего матросской бескозырки, красного летчика И. Локайчука* на дворцовой балюстраде и еще ряд эпизодов.

Дыбенко, руководивший боями в районе Гатчины, довольно подробно описывает условия интересующих нас съемок. Следующий эпизод в контексте его воспоминаний относится к первым числам ноября 1917 года:

«Уже высоко поднявшееся солнце своими лучами золотило только что выпавший первый снег, когда меня разбудили. Тут же, на диване, спал Сиверс, а рядом в кресле Артуньянц. Будят и их. Комендант докладывает:

— На площади все построены, прибыл кинематографщик. Ждем вас.

— А сколько времени?

— 11 часов.

— Фу ты, черт, как здорово заспались! Сейчас идем.

На площади против Гатчинского дворца выстроены красногвардейцы, матросы... С радостными лицами пускают остроты:

— Черт возьми, на кинематограф попадем; да еще и в историю!

Около киноаппарата хлопотливо; с озабоченным лицом суетится маленький растрепанный человек, виновато повторяя:

— Две минутки, две минутки; и все будет готово. Вот еще минутку! Можно начинать.

Красная гвардия дефилирует...»**

Этим строкам, написанным знаменитым балтийским матросом, безусловно, принадлежит почетное место на первых страницах истории нашего кино. Дыбенко не указывает, к сожалению, точную дату съемки. Но у нас есть возможность наметить хотя бы один хронологический предел.

Болтянский с оператором не мог приехать в Гатчину ранее 5 ноября, когда он получил право «съемок в Петрограде и его ближайших окрестностях». Затем Дыбенко начинает рассказ про «маленького растрепанного кинематографщика» с лирического замечания о только что выпавшем первом снеге, позолоченном лучами утреннего солнца.

В гатчинских кадрах действительно хорошо виден снежный покров — на земле, на деревьях старинного парка. Его белизна особенно резко контрастирует с темными флотскими бушлатами балтийцев и штатскими пальто красногвардейцев. Важнейший момент.

В семнадцатом году в Гатчине находилась военно-авиационная школа, при которой был небольшой аэродром. Его обслуживала скромная метеорологическая станция, и — вот удача! — бюллетени этой станции сохранились в военно-историческом архиве. Гатчинские синоптики отметили, что первый снег в семнадцатом году выпал 7 ноября в 20 часов. Но в это время съемка, разумеется, была невозможна — темно. Следующее выпадение снега отмечено на другой день — 8 ноября в 8 часов утра*. Значит, наша съемка сделана именно 8 ноября или, во всяком случае, не ранее этого срока. День пятнадцатый от Октябрьского восстания...

Изучая фильм «Октябрьский переворот», приходится признать, что отдельные съемки, в него вошедшие, значительно выразительнее и интереснее, чем

* О летчике И. Локайчуке см. «Комсомольскую правду» от 7 августа 1966 года.

** П. Е. Дыбенко. Из недр царского флота к Великому Октябрю. М., 1958, стр. 162.

* Центральный государственный военно-исторический архив СССР, ф. 298, оп. 1, ед. хр. 120, л. 287—288 об.

все произведение в целом. Печать объективизма, пименовского равнодушия к добру и злу просматривается в титрах и монтаже скобелевского фильма. Похороны красногвардейцев «мирно соседствуют» тут с похоронами юнкеров, надписи составлены в туманных, нейтральных выражениях. Московская часть ленты — сплошь архитектурные памятники, поврежденные перестрелкой,—дань белогвардейской «утке» о разрушении «первопрестольной» большевиками. Даже подзаголовок фильма — «Вторая революция» — прямо заимствован из эсеровской газеты «Дело народа».

Скобелевцы лишь позднее поняли высокий смысл событий, которые они запечатлели.

Несмотря на это, их фильм с самых первых дней своего существования представлял огромный общественный интерес, среди зрителей не было равнодушных.

Лучшим свидетельством большой значимости фильма служит телеграмма, направленная в марте 1918 года из Петроградского отделения Скобелевского комитета в Московское:

«Срочная Москва Скобелевский копия Совдеп Преображенскому.

Согласно письму Ленина и требованию Комиссариата иностранных дел необходимо срочно отпечатать течение недели для Америки... 10 экземпляров «Октябрьского переворота»*.

Письмо В. И. Ленина, упомянутое в телеграмме, пока не разыскано. Однако тот факт, что В. И. Ленин предлагал печатать «Октябрьский переворот» для распространения его за границей, в Америке, представляется весьма существенным при оценке этого кинопроизведения.

Осенью 1918 года съемками Октябрьских дней заинтересуется молодой московский режиссер Дзига Вертов. Ценнейшие кинодокументы «Октябрьского переворота» он использует в четвертой части своего первого фильма «Годовщина революции» (1918). Зрительная память о днях восстания вновь оживет на экране...

* Г. Болтянский. Ленин и кино. М.—Л., Государственное изд-во, [1925], стр. 9—10.

Для новых поколений

Заметки сценариста



К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Герман Фрадкин

Чем больше время приближает нас к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина, тем чаще мысль обращается к этому человеку, тем настоятельнее ощущаешь потребность более глубокого эмоционального и психологического постижения его личности.

Хотя прошло уже несколько лет с тех пор, как я начал особенно много работать над материалами для киносценариев о Ленине, я до сих пор живу, если можно так сказать, в электрическом поле ленинской мысли — поле постоянного и высокого напряжения. Видимо, поэтому я испытываю желание все больше и больше открывать Ленина для себя и для зрителей.

Процесс узнавания Ленина, процесс знакомства с ним как с мыслителем, революционером и человеком — это не единовременное событие твоей жизни, когда ты можешь сказать: «Да, я постиг Ленина». Здесь все сложнее. Узнавание Ленина — это всегда процесс, и, как мне кажется, бесконечный.

Как-то так сложилось в моей сравнительно долгой партийной жизни, что я всегда вел пропагандистскую работу. Естественно, я не раз обращался к произведениям Ленина, штудировал их, объяснял, толковал, сам искал в них ответы на многие вопросы современности и помогал другим «советоваться» с Лениным.

Конечно, по мере того как я сам приобретал все больший жизненный и политический опыт, я открывал для себя в Ленине все новые и новые грани его личности.

И каждый раз, перечитывая ленинские работы, я по-новому наслаждался общением с Лениным—собеседником. Собеседником смелого ума, проницательным, образованным, убежденным в победе революционного дела.

Одним словом, мне казалось, что я хорошо знаю не только основные работы Ленина, но и словно бы и самого Владимира Ильича — его образ мышления, глубокий и гибкий ум, его политический темперамент, полемический талант, его широкий кругозор, поразительную эрудицию во многих областях знаний, наконец, его юмор и тонкое понимание людей.

Но я заблуждался, когда думал, что хорошо знаю Ленина. Догадался я об этом, когда впервые стал серьезно знакомиться с рукописным наследием Владимира Ильича, готовясь к работе над сценарием «Рукописи Ленина».

В ленинских работах, опубликованных в Собрании сочинений, мы имеем дело уже с готовой, сформулированной мыслью. Она открывает нам сущность ленинского мировоззрения. Если же читателю случится увидеть фотокопии ленинских рукописей и особенно черновики его статей и книг, если он внимательно вчитается в эти записи, то для него по-новому откроется не только «лаборатория творчества» великого стратега революции, но и целый мир его мыслей, настроений, чувств.

Черновая ленинская рукопись — это как будто моментальный фотоснимок самого мысленного процесса, в котором отражено дыхание ума глубокого, сильного, быстрого. А если вам удастся расшифровать ленинский черновик так, чтобы воспроизвести последовательно, этап за этапом, заполненные Лениным страницы со всеми исправлениями, дополнениями, новыми поворотами мысли,— то это по эффекту равнозначно впечатлению, которое оставляют у нас съемки скрытой камерой. И там и здесь человек словно бы наедине с собой, его действия ничем не скованы, он

непринужден, естествен. Проявления его мысли первичны, еще не отшлифованы. Одним словом — все процесс*.

В фильме «Рукописи Ленина» есть одна любопытная страничка черновика. Мультипликация воссоздает на экране ленинские строки одну за другой, реконструируя движение мысли Ленина. Она интересна во многих отношениях, о чем речь будет чуть позже.

После того как Ленину долго не давалась статья для газеты «Вперед» (1905 год), после длительных раздумий и нескольких вариантов Владимир Ильич наконец закончил работу. Перед ним готовая рукопись — 22 страницы. Он перечитывает статью. Нет, статья ему не нравится. И на экране появляются строки:

„Статья не додумана, не доношена. Поэтому ясного развития строго определенной мысли нет. Это—газетные наброски, силуэты, беседа, „мысли и заметки", а не статья".

Владимир Ильич начинает все сначала. Он набрасывает план новой статьи из семи пунктов. Затем Ленин, должно быть, надолго задумался, так как и этот план его не удовлетворил.

Вот тут и начинает действовать драматургия, которая проявляет себя не только на экране, но и словно бы в закадровом поле. Что это такое! Объяснить это трудно, но оно существует, как существует понятие «подтекст».

В поисках того, что казалось Ленину важным и чего ему недоставало в статье, он осмысливает события 1905 года как один из трех этапов развития рабочего социал-демократического движения за последние годы. Видимо, эта мысль озарила Ленина, и он карандашом крупно, прямо по тексту записывает:

„Три перевала
Три перехода
Три подъема".

Это драматургический поворот хода мысли, проявляющий себя на экране. А в закадровом невидимом пространстве воображение одновременно рисует ожившую сцену. Я представлял себе, как Владимир Ильич, осудив свою статью, написал новый план; недовольный им, он встает из-за стола, ходит по комнате, останавливается у окна. Мысль его напряженно работает, ищет. И вдруг новая идея осеняет Ленина, и он, схватив попавшийся под руку карандаш, крупным почерком, видимо, быстро пишет эти три строчки:

„Три перевала
Три перехода
Три подъема".

Дальше события разворачиваются на листке бумаги быстро. Ленин в правом нижнем углу пишет слова: «Новая тема»—и определяет хронологию и содержание каж-

---

* В этой связи представляет большой интерес замечание Стефана Цвейга, посвященное рукописям Бальзака. Он пишет, что именно в черновых рукописях открывается первозданная мощь и титаническая энергия писателя, который «один знает фантастическую сумму энергии, жертвенности, одержимости совершенством, потому, что пятикратный, десятикратный процесс преобразования происходит в темноте лаборатории и неведом никому из тех, кто видит только готовые произведения... Он берет эти исправленные, истерзанные полосы... переплетет их вместе со своей рукописью в единый фолиант... Только тот, кто знает эти фолианты, знает истинного Бальзака».

дого из трех этапов. Потом следует краткая запись нового и окончательного плана, и, наконец, этот же план, только в более подробном изложении.

Есть какая-то своеобразная красота в этой страничке ленинского черновика. Словно скрытая камера помогла вам ощутить быструю, сильную ленинскую мысль, ее упругое движение, помогла воображению увидеть Ленина — сначала озабоченного, даже обескураженного, а потом просветлевшего, когда наконец к нему пришла та мысль, которую он так долго искал.

Я, по крайней мере, видел Ленина—мыслителя, Ленина—человека таким — наедине со своими мыслями.

Как это ни парадоксально звучит, работая с ленинскими документами, я всегда стремился представить себе развитие событий в фильме по законам драматургии игрового кино. За фотографией, за рукописью я видел живого Ильича, его мысль в данной ситуации, его поступки. Мне рисовалась в каждом эпизоде своя мизансцена; она, как правило, оставалась в закадровом поле, драматургическое напряжение которого передавалось и на видимую сторону сценарного замысла — на экран.

Кроме того, в нашей документальной ленинской трилогии (режиссер Ф. Тяпкин) звучат монологи, диалоги, в каждом фильме — свой конфликт, своя драматургия. Нет, сам по себе документ не может стать художественным фактом или явлением. Очевидно, авторам фильмов нужно мысленно прожить рядом с Лениным различные обстоятельства его жизни, чтобы зритель их тоже прочувствовал.

А «прожить рядом с Лениным» нельзя, если не быть влюбленным в Ленина, как он бывал влюблен в Плеханова или Мартова.

Осенью 1922 года, после того как Владимир Ильич оправился от серьезной болезни, среди присланной ему в Горки литературы он увидел небольшую книжку «Фридрих Энгельс. Политическое завещание». Ленин хорошо понимал серьезность своего заболевания, поэтому он не мог не думать и о своем политическом завещании.

Вот почему я представил Ильича в один из осенних дней в Горках, когда он, оставшись один, размышляет вслух. Я словно бы видел, как он стоит во весь рост, опершись спиной о книжный шкаф. В левой руке книга Энгельса, правая в кармане. Взгляд Ильича задумчивый, скорее даже печальный.

О чем мог думать Ленин в эти минуты?

Примерно вот о чем: «Политическое завещание... И без меня революция будет шагать вперед и в России и в остальном мире... Важно, чтобы товарищи по партии работали дружно... Они должны обладать в высшей степени способностью привлекать к себе сердца людей...»

На экране только фотография Ленина. «Закадровое поле» с воображаемой мизансценой, вероятно, насыщает фотоизображение на экране теми чувствами, которые придают эпизоду тот же художественный эффект, как и в игровом фильме. Но так как на экране фотография Ленина — документ, эпизод, вероятно, воздействует на зрителя еще сильнее.

Благодаря черновым рукописям Владимира Ильича мне все больше открывался духовный мир Ленина, открывался в тех живых, конкретных подробностях человеческого характера, из которых складывается то, что мы называем ленинским образом.

Конечно, изучение рукописей — не единственный путь близкого узнавания Ленина.

Обширная мемуарная литература, воспоминания родных и близких Владимиру Ильичу людей дают много конкретных подробностей его характера и облика. Наиболее точные и тонкие суждения о Ленине принадлежат Н. К. Крупской.

В одной из своих статей она характеризовала Владимира Ильича так: «Эпоха воспитала в Ленине величайшую трезвость мысли, уменье глядеть правде в глаза, воспитала ненависть к революционной фразе, уменье критически относиться к действительности, к людям». А через несколько строк Надежда Константиновна пишет: «По натуре, несмотря на величайшую трезвость мысли, Ильич был очень большой лирик, очень любил стихи пафосные, лирические, только об этом он не писал, конечно».

Как эти строки расширяют наши представления о Ленине и как хотелось бы увидеть его таким в произведениях литературы, искусства и, конечно, кинематографа.

Исчерпывает ли эта характеристика или, скажем, очень интересные воспоминания А. М. Горького с его художнически метким глазом, с его профессиональной наблюдательностью литератора, исчерпывает ли все это сущность ленинского характера? Конечно, нет!

Исследуя личность Ленина, правомерно задать себе вопрос: а что думал сам Ленин о себе? Понимал ли он свою роль, свое значение в мировом историческом процессе?

Горький дает частичный ответ на этот вопрос. Говоря об исключительной бодрости духа Ленина, он отмечает, что она свойственна только человеку, непоколебимо верующему в свое призвание, человеку, который всесторонне и глубоко ощущает свою связь с миром и до конца понял свою роль в хаосе мира — роль врага хаоса.

Роль врага хаоса... Ощущал ли Владимир Ильич в себе достаточно сил, чтобы не только объявить вместе с товарищами по партии войну хаосу, царящему на нашей планете, но и, победив хаос, построить на земле разумный и справедливый новый мир? У Надежды Константиновны есть фраза, бросающая свет и на этот вопрос: «...Он на все смотрел с точки зрения интересов партии, интересов рабочего класса. И с этой точки зрения смотрел он и на себя и понимал, что он — сила».

Можно было бы привести еще немало свидетельств современников Ленина, дополняющих его психологический портрет, дающих новые и новые подробности, также важные для художников, работающих над образом Владимира Ильича. Но я убедился, что никто не может сказать больше и точнее о Ленине, чем он сам при всей его скромности, при том, что ему органически претила мысль говорить о себе, о своей роли в революции.

В сочинениях, письмах, черновиках Владимира Ильича разбросано множество заметок, дающих материал для его самохарактеристики. Разве не говорит о многом в этом смысле его фраза в письме к Инессе Арманд (1916 год): «Вот она, судьба моя. Одна боевая кампания за другой — против политических глупостей, пошлостей, оппортунизма и т. д.

Это с 1893 года. И ненависть пошляков из-за этого. Ну, а я все же не променял бы сей судьбы на «мир» с пошляками».

Статья Ленина «Аграрная программа русской социал-демократии», написанная им в начале 1902 года, вызвала острые разногласия между ним и Плехановым. Резко сформулированные Плехановым замечания по ряду положений статьи вызвали возражения даже у Мартова, который писал Аксельроду, что «...замечания написаны не

только в высшей степени резко, но местами как будто умышленно-резко, без всякого соображения с тем, что та или другая фраза должна звучать просто о с к о р б и т е л ь н о». Весьма примечательна реакция молодого тогда Ленина на бесконечные и оскорбительные «поучения» патриарха марксистской мысли в России. Вот последний итоговый отклик Ленина на замечания Плеханова: «Автор замечаний напоминает мне того кучера, который думает, что для того, чтобы хорошо править, надо почаще и посильней дергать лошадей. Я, конечно, не больше «лошади», одной из лошадей при кучере Плеханове, но бывает ведь, что даже самая задерганная лошадь сбрасывает не в меру ретивого кучера».

Вчитайтесь в эту отповедь Плеханову. Ведь здесь возникает законченный образ! Здесь и насмешка, и сарказм, и сдерживаемая сила молодого, но уже трезво оценивающего людей политического деятеля-борца. Здесь от «влюбленности» к Плеханову уже не осталось и следа. Ленину тогда было всего 32 года. А через три года, в 1905 году, он делает коротенькую заметку на обороте набросков статьи «Первые уроки», которая так и не была закончена. Но какие это строки для понимания Ленина — вождя!

Думая о дне восстания, Владимир Ильич, должно быть, представляет себе, сколько смелости должны проявить массы и каждый член партии. Он вспоминает крылатую фразу одного из вождей французской буржуазной революции Ж. Дантона: «De l'audace, encore de l'audace et toujours de l'audace» («Смелость, еще раз смелость, всегда смелость»).

Ленин тоже сторонник решительных и смелых действий в революции. Он и сам был «смел и отважен», как свидетельствует Н. К. Крупская.

Но Владимир Ильич уже хорошо знает силу организации для успеха революционной борьбы. И он дополняет Дантона: «De l'organisation...» («Организация...»). Вот в этом весь Ленин. Это не только программа действий, но и самохарактеристика.

Из многих подробностей складывается образ человека. Уже много десятилетий Ленин — властитель дум ряда поколений во всех странах света. Именно в л а с т и т е л ь д у м (мы почему-то забыли и редко пользуемся этим определением), поскольку учение Ленина отражает чаяния сотен миллионов людей, главные идеи нашего времени.

Могут ли сами по себе идеи (как бы полно они ни выражали требования времени) сделать их автора властителем сердец?

Достаточно, например, лирической и гражданственной сути стихов и прозы А. С. Пушкина для того, чтобы он вот уже второй век оставался властителем дум многих поколений. Но нельзя забывать, что и обаяние личности Пушкина — человека сильного в любви и ненависти, глубокого мыслителя, веселого, блистательного собеседника, образованнейшего человека России и т. п.— немало способствовало и способствует поныне его репутации властителя дум.

Очевидно, нужна рельефная конкретность образа, нужны черты личности великого человека, чтобы не только идеи, выразителем которых он является, но и сам человек был притягателен для миллионов людей.

И здесь велика роль литературы и искусства.

В нашей стране совершился процесс возрождения ленинских норм партийной

жизни и было устранено все, что затмевало, заслоняло образ Ленина. Партия провела большую работу, чтобы всеми средствами сделать достоянием миллионных масс истинный образ Ленина.

Именно поэтому у меня родилась потребность средствами киноискусства осветить ту сторону жизнедеятельности Ленина, которая, как мне кажется, является наиболее глубокой и прекрасной, — сферу ленинского мышления.

Я принадлежу к тому поколению людей, которым выпало счастье видеть и слышать В. И. Ленина. В первый раз это было в 1920 году. Мой старший брат, Б. М. Волин, делегат IX съезда РКП(б), взял меня, 16-летнего комсомольца, в Кремль на одно из заседаний съезда.

Свердловский зал. С заключительным словом выступает Владимир Ильич. В ту пору Ленин часто выступал на различных съездах, конференциях, а то и просто на собраниях трудящихся, и это было так естественно. И в этом случае все было естественно, по-деловому просто, по-товарищески уважительно.

Я был подростком и, вероятно, больше смотрел, чем слушал.

Во второй раз мне довелось увидеть Владимира Ильича поздней осенью 1922 года. Я тогда работал в Секретариате ВЦИКа в Кремле, и в один из дней, вероятно, ноября, когда я шел по длинному коридору второго этажа, я увидел Ленина. Он шел один, видимо, к себе в кабинет или домой. Он был в зимнем пальто с каракулевым воротником и зимней шапке.

Не так уж много осталось людей, видевших Ленина, и меня иногда просят рассказать свои впечатления от этих «встреч». Я взял в кавычки это слово, потому что никаких встреч в прямом смысле слова не было. Было не больше того, что я описал.

В последние годы мне так много и часто приходилось смотреть кинокадры, запечатлевшие Владимира Ильича, и его фотографии, что мои давние собственные впечатления оказались совсем вытесненными куда-то на далекий задний план. И мне кажется, что я видел Ленина именно таким, каким мы теперь его видим на экране или на фото. Хорошо я помню только мизансцены, так сказать. Помню, где стоял Ленин по отношению к президиуму съезда, отчетливо вижу полукруглый коридор в здании ВЦИК и СНК, где я встретил Владимира Ильича. Но, повторяю, самого Ленина я вижу только таким, каким его запечатлела кинопленка. Это для меня огорчительно, но факт. И я ничего теперь не могу поделать.

Возможно, эти «встречи» сыграли какую-то свою роль значительно позднее, когда я обратился к трудам Ленина, к его личности уже как сценарист и исследователь. И, быть может, то, что я видел и слышал живого Ленина, помогло мне понять ленинский духовный мир без искусственных умозрительных построений. Конечно, это не означает, что о Ленине не может писать литератор, никогда Ленина не видевший.

Я думаю, что всякому писателю-сценаристу, намеревающемуся серьезно писать о Ленине, приходится преодолевать некую дистанцию времени, что ли, чтобы приблизиться к Ленину, к образу его мышления, к миру его ассоциаций, одним словом, чтобы приблизиться к Ленину—человеку. Работа с ленинскими материалами для кинематографа — самого массового искусства — это естественное желание сделать Ленина достоянием сердец новых поколений людей.

Новые фильмы

Эпоха и лица

М. Зак

«Служили два товарища». Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка Е. Карелова. Операторы М. Ардабьевский, В. Белокопытов. Художники Л. Семенов, Б. Царев. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор Р. Казарян. Редактор М. Рооз. «Мосфильм», 1968.

Для того чтобы далекое сделать близким, можно воспользоваться биноклем, оптическим прицелом на пушке или устройством снайперской винтовки. В фильме «Служили два товарища» есть кадры, так и снятые — сквозь линзы бинокля и стекла оптических прицелов. В одном случае перед зрителем выступают укрепления Турецкого вала, в другом — купальщица в реке, в третьем — фигурка человека подводится под крестик, нанесенный на стекло... Смысл этих «оптических» кадров прозрачен: далекое может стать близким, если укрупнить героику времени, не упуская при том ни быта, ни комических деталей и не избегая трагизма.

Создатели фильма обращаются к гражданской войне и в качестве плацдарма действия выбирают узкий Крымский перешеек, где людская масса уплотнена, где остатки белогвардейских войск охвачены ощущением конца, а наступательный порыв Красной Армии одушевлен близостью победы.

Соединение в картине героики, быта и трагизма нельзя принять за самоцель, это скорее образный материал произведения. А вслед за материалом расчетливо выбран герой — боец, волею случая ставший фронтовым кинооператором, обязанным запечатлеть на пленку события гражданской войны для будущих поколений. Рядом с бойцом Некрасовым через весь фильм проходит его напарник Карякин, история их «дружбы — вражды» и составляет не только сюжетный стержень картины, но и заключает в себе


«Служили два товарища»

основную социальную и нравственную проблему фильма.

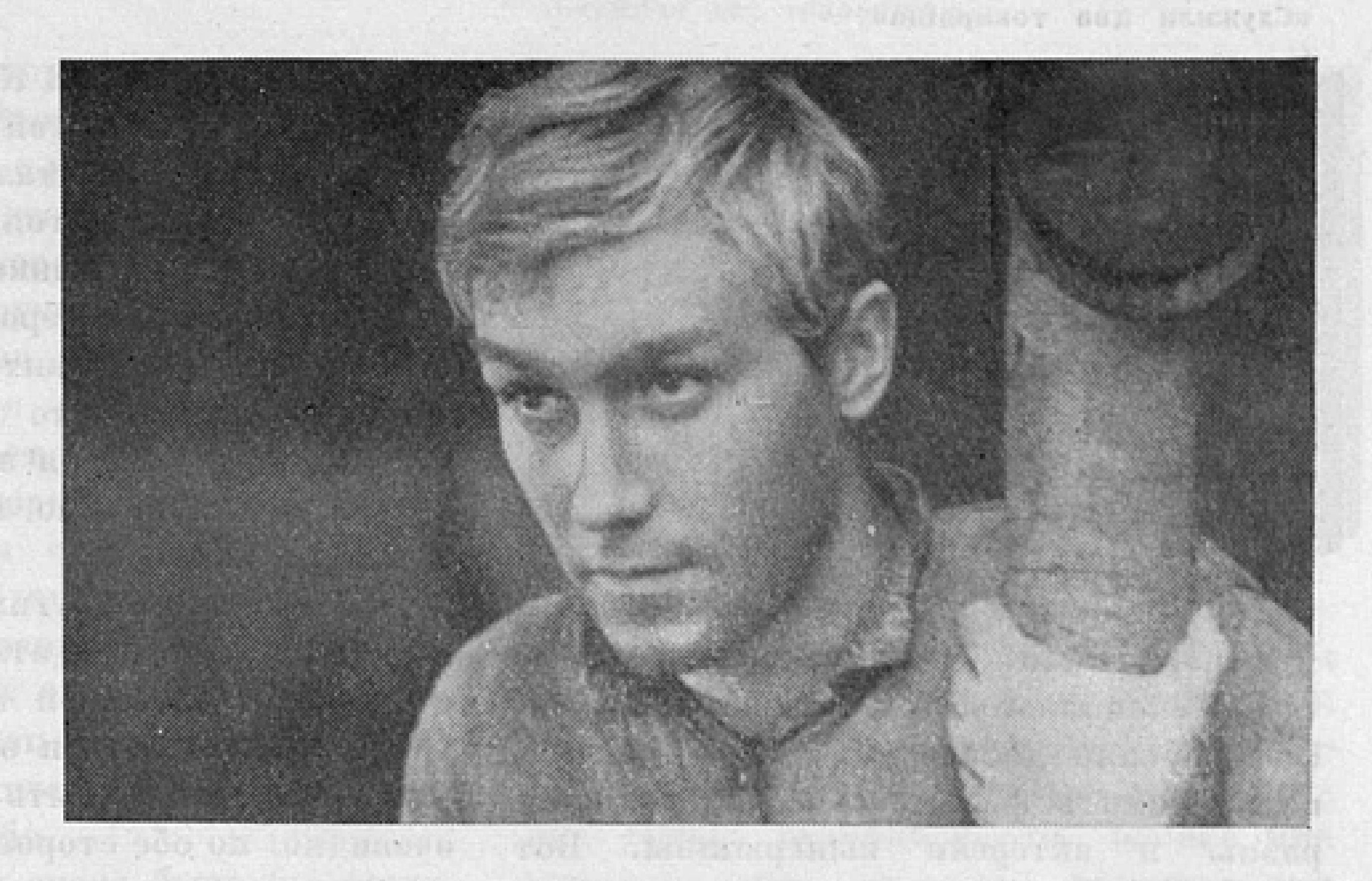
Изложить эту проблему, минуя поступки и диалоги, нелегко. Лучше вспомнить, каким подозрительным, злым становится взгляд Карякина, когда он, «рабочая косточка», узнает, что фронтовой оператор — «из поповичей». Или жест его маленькой твердой руки, которым Карякин поясняет, как расстрелял показавшегося ему подозрительным военспеца. Знаменателен обмен репликами: что важнее — «накормить» или «мозги переделать» — и будут ли после победы тюрьмы. Вспоминается кадр в финале картины: один вскидывает винтовку, узнав по повадке переодетого белого офицера, а другой не дает выстрелить — вдруг ошибка!— и через минуту получает в спину вражескую пулю.

Мысль о классовом в человеке и о человеческом в классах, о праве на жестокость и о неизбежных жертвах ее звучит в атмосфере открытой социальной битвы, когда есть только два разных полюса, два лагеря — «мы» и «они».

Идея эта достаточно обнажена, и хотя авторы фильма—драматурги Ю. Дунский и В. Фрид и режиссер Е. Карелов—создают вполне достоверную обстановку действия, стремятся к естественному течению жизни на экране, они в то же время не пугаются откровенной «прочерченности» своего замысла в фильме. Это отнюдь не облегчило авторской работы. Напротив, усложнило ее, потребовав высокой точности и чувства меры в отношениях между расчетом и натуральностью, между умыслом и достоверностью.

Точность и мера проверяются прежде всего на образах героев, на их актерском исполнении. В фильме центральные характеры начинаются с того, что их выделяют из массы типажно. Высокий рост, физическая сила и редкая молчаливость отличают Некрасова от других красноармейцев. Вчерашний студент и фотограф, получив в руки камеру «Дебри», становится участником событий и приключений, где эти внешние данные — и рост, и сила — оказываются необходимыми. Традиция изображать интелли-

«Служили два товарища»



гента говорливым и физически немощным сознательно нарушена. Даже в одежде Некрасова видна та же предусмотрительность: на его штанах из мешковины красуется остаток надписи «...и сын». Это фирменное тавро и печать доброй авторской иронии.

Исполнитель роли О. Янковский, общаясь с партнерами, решает трудную задачу, когда приходится больше слушать, чем говорить. Он сохраняет невозмутимость в острых приключенческих ситуациях и экономно расходует актерское обаяние, приберегая единственную улыбку для последнего кадра. Актер, несомненно, вызовет к своему герою симпатии зрителей. Но ограничения, видимо, излишне жестко заданные режиссурой молодому исполнителю, не прошли бесследно. О. Янковскому не удалось по-настоящему передать человеческой значительности образа, а потому трагической развязке судьбы героя недостает глубокого драматизма.

Может быть, характер этот не поднялся до той высокой отметки, на которую рассчитывали авторы сценария, еще и потому, что партнером молодого Янковского оказался колоритный Ролан Быков. Он играет Карякина. Прямая обязанность его героя — таскать аппаратуру. Ограничиться ролью помощника, оруженосца не способны ни Карякин, ни Быков. Роль вольно или невольно становится первоплановой. Это не входит в противоречие с замыслом. Узловая для фильма проблема раскрывается полнее всего в роли Карякина, в особенностях его характера. Доверчивый от природы, компанейский и восприимчивый, весь, что называется, нараспашку, он жадно поглощает время в самых разных его измерениях. Романтика и жестокость, вера и ненависть легко уживаются в нем, бросая из одной крайности в другую — правота его порой переходит в самоуправство, а классовое чутье оборачивается навязчивой подозрительностью. Он горит революцией, он предан ей до конца и в этом своем порыве часто теряет способность «трезвого рассудка».

«Служили два товарища»



Контрастный, импульсивный характер — специальность Ролана Быкова. Он свободно действует в любой ситуации, а они в фильме сюжетно разнообразны и актерски выигрышны. Вот Карякин летит на аэроплане, торжествуя над белыми, уменьшенными высотой до ничтожества. Увидев на кинопленке вместо вражеских укреплений какие-то разводы и тени, Карякин выхватывает револьвер и обращается к командирам со свистящим словом о предательстве. Карякин уходит от погони, нахлестывая тройку; мечтает о картошке, окропленной маслом; произносит речь в окопе во время атаки врангелевцев; смешно прыгает, занозив ногу, когда его ведут на расстрел; взобравшись на толстую лошадку, позирует с шашкой наголо перед киноаппаратом...

Все это Быков проделывает легко, свободно, импульсивно, как и полагается по роли. С течением фильма, все с большим удовольствием и улыбкой наблюдая за актером, внезапно ловишь себя на мысли, что Карякин иногда выглядит смешнее, чем хотелось бы. Кто будет отрицать, что в драматургии роли — и не только в ней одной — есть комедийность, взгляд с высоты времени, позволяющий заметить юмор в героике и смешное в суровом. Но чувство меры!.. Оно не знакомо герою: «В Карякине перемены от добродушия к лютой злобе и наоборот происходили моментально. Каких-либо промежуточных состояний он не знал» (из сценария). Однако то, что может быть неизвестно герою, должно быть свойственно исполнителю. Актер смещает акценты, где-то забывая, что «добродушие» и «лютая злоба» есть крайности характера, но крайности естественные.

Что касается других персонажей, то их очень много — отличающихся друг от друга социальной принадлежностью, чертами внешности и отведенным метражом. Намерение быть верным истории очевидно: по обе стороны Перекопа тогда располагались легендарные полки красной пехоты, бригады конницы, латышские стрелки, «союзные» отряды махновцев, белое офицерство, семьи бежавших от большевиков, русские солдаты в английских шинелях. Идея классового размежевания не требовала, по-моему, обязательного представительства от каждой из этих групп. Авторы судили иначе. Перечисление действующих лиц заняло бы слишком много места в статье. Это перечисление и в фильме занимает много места, оставаясь в памяти калейдоскопом фигур, часть из которых запоминается благодаря знакомым актерам: Анатолий Папанов в усах (большая роль командира) или Алла Демидова в кожанке (маленькая роль комиссара). А вот в кадре мелькнул Николай Крючков в шинели распояской и с наганом в руке — цитатой из «Сорок первого». Быть может, не найден достаточно выразительный типаж, чтобы проработалась и стала рельефной человеческая среда; может быть, актеры использованы по типажному принципу — это две стороны одной медали.

«Служили два товарища»



Сцены по ту сторону Турецкого вала не получились. Вторичен и литературен сам тон рассказа о русских людях, обманутых «белой идеей». Они оказались совсем «по ту сторону» основного действия. Роль поручика Брусенцова (ее очень традиционно играет актер В. Высоцкий) держится на трех выстрелах: сначала он убивает пьяного мальчишку-прапорщика, который ворвался к нему в номер с криком «Руки вверх!», затем из винтовки с оптическим прицелом стреляет в Некрасова — и этот выстрел ставит точку в их сюжетном противопоставлении, наконец, на борту парохода, увозящего врангелевцев в эмиграцию, он стреляет в себя.

Ирония в этой сцене была бы неуместна, но мелодраматизм и красивость — тоже. Увы, их не избежал фильм. Преследуемые Красной Армией, офицеры входят в море и медленно погружаются в волны на общем выразительном плане. В сценарии описание кадра завершается фразой: «Им хотелось умереть красиво». Не так-то просто перевести ее на пленку, режиссер же перевел буквально.

Едва ли не самая сложная задача, которую вынужден был решать постановщик, связана с монтажом «общих планов» времени и «крупных планов» характеров. Массовые сцены здесь не фон, а само действие. По тематической рубрике фильм смело можно отнести к произведениям о штурме Крыма в 1920 году.

Эпизод перехода через Сиваш снят операторами М. Ардабьевским и В. Белокопытовым с размахом, темпераментно и легендарно: как в памяти, возникают на экране белый дым, черная вода, выхваченные из тьмы лица и силуэты людей, запрокинутых в острых ракурсах. И прямо в сердцевину общей картины штурма врезаны кадры Некрасова, стреляющего из пулемета с рук, и Карякина, ползущего по трупам на колючей проволоке. Герои словно вмонтированы в легенду. Сделано это в хорошем монтажном темпе, отлично снято, однако мне кажется, что эпизоды форсирования Сиваша и атаки Турецкого вала не совпадают полностью с образами героев по внутреннему масштабу.

Иное дело, когда Некрасов и Карякин бегут из махновского плена на тачанке. Все детали лихой сцены — бешеная скачка, фонтанчики выстрелов на дороге, падения через головы лошадей и всадников — вполне соответствуют друг другу и участникам сцены.

Финал возвращает зрителя из прошлого в современность. Он сделан в виде «Приложения», где с настоящей архивной хроникой монтируются кадры, условно снятые Некрасовым. Теперь они потускнели от времени, исцарапаны. Это соединение, на мой взгляд, неорганично. «Условная хроника», снятая Некрасовым, лишь формально соединилась с подлинным кинорепортажем.

Название фильма взято из песни. Да и сюжет близок ей: «Вот пуля пролетела, товарищ мой упал...» Песенное, легендарное начало заявлено. И в лучших своих сценах и кадрах фильм воплощает героику времени.

Раздумья о „Золотом теленке“

А. Свободин

«Золотой теленок». Сценарий и постановка М. Швейцера. Оператор С. Полуянов. Художник А. Фрейдин. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор В. Попов. Редактор Н. Скуйбина. «Мосфильм», 1968.

Снова Михаил Швейцер задал задачу. Для пишущего о фильме она начинается с первой строки. Ее трудно найти... В фильме есть торжествующе победный цирковой галоп. Под него начинает свой путь «Антилопа». Под него пилят железные гири Шура и Михаил Самуэлевич. В фильме есть грустная, почти трагическая нота. Под нее подметают осенние листья на Черноморском бульваре. Под нее Бендер вновь встречается с Зосей, и в этой встрече ему уже не поможет миллион. Могли бы звучать «Осенние листья» Жозефа Косма, которые поет Монтан. Мелодия, как сказал бы Паниковский, отнюдь не «раньшего» времени...

Михаил Швейцер — трудный для себя режиссер. Если вглядеться в три последних его фильма — «Воскресение», «Время, вперед!» и «Золотой теленок»,—то кроме того обстоятельства, что все они — инсценировки прозы (вообще из шести его фильмов — пять составляет экранизированная проза), можно заметить и нечто иное. Жажду расчленения и анализа мира, взятого объектом фильма, мира людей и их взаимоотношений вне фильма, за кадром. Мотив художественного расчленения и пристального рассмотрения замкнутой ситуации пробивался в лентах Швейцера давно, но, думается, работа над Толстым превратила этот мотив в творчестве режиссера в главенствующий. Сделала его методикой художника. Из фильма в фильм растет мастерство Швейцера в построении таких ситуаций, в разработке их драматургии, композиции, планов. Жизненность, реальность их доводятся Швейцером до хроникальной убедительности, но и степень афористичности их также повышается. Эти ситуации глубокомысленны в прямом смысле этого слова — из них извлекается глубокая мысль.

Все так, но Швейцер, распахав, расчленив свой мир, захватив при этом в поле зрения камеры пространство огромное, захватив его жадно, ненасытно, завороженный открывшейся ему неисчерпаемостью, бесконечностью кадра — этой частицы мира,— на глазах кинозрителя начинает складывать этот мир вновь.

Складывает он трудно, работая многообразно, многолико, вызывая уважение уже самой конструктивной сложностью постройки, размахом ее замысла, чертежа. Швейцер преодолевает свой материал. П р е о д о л е н и е — пожалуй, лучшее определение его творческого процесса.

Швейцер представляется мне трудным для себя художником вследствие не только своего метода, но и нынешнего своего состояния. В нем происходит переоценка ценностей, он упрямо пробивается как кинематографист к новой для себя гармонии. Ему, видимо, претят легкие пути. Он разрабатывает целостное кинематографическое мышление. В это мышление должны естественно войти и достижения современной кинопластики, и все вырастающие в его сознании пласты поэтики его учителя Эйзенштейна, и философское аналитическое отношение к действительности, почерпнутое в прозе Льва Толстого.

И как бывает со всяким художником, в момент обретения себя он обретает и тему, в которой концентрируются его душевный опыт, нынешнее понимание



жизни, тему, в которой его лирическое, до поры скрытое начало начинает звучать в полную силу. Пользуясь словами Пушкина, можно сказать, что художник для того, чтобы осуществить свои возможности, должен обрести свою «светлую печаль», то есть свою душевную заботу, которая заставляет его постоянно обращаться к определенному кругу жизни.

Такой темой для Швейцера становятся тридцатые годы. Путь к ней он начал фильмом «Время, вперед!», продолжил «Золотым теленком», и я не удивлюсь, если вдруг станет известно, что Михаил Швейцер вновь обратился к этим годам.

В нашем кинематографе немало режиссеров, которые ставят или могут ставить достойные фильмы. Но режиссеры, которые из фильма в фильм упорно пробивались бы к своей, завладевшей ими теме, у нас редки. Швейцер из их числа. Поэтому с ним трудно. Поэтому ему трудно. Оттого «Золотой теленок» должен рассматриваться не только сам по себе, но и в контексте с «Время, вперед!».

Швейцер в пути. С ношей. Расчленив, он складывает. Его ведет, манит, над ним витает уже философской поэтичностью его лирическая тема, необозримость детства и юности его поколения.

Печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою...

...Но как трудно с художником, находящимся в таком состоянии, как трудно с его фильмом, как много приходится держать в уме! А между тем фильм — некая данность, я чуть было не написал — «грубая» данность. Это законченное. Это локальное. Зритель берет билет на две серии, и ему нет дела до того, что было раньше, что следует потом... Зритель хочет смеяться, смеяться громко и радостно, смеяться на фильме, поставленном, может быть, по самому смешному роману из всех, какие он читал и перечитывает. Драматическая судьба фильма заключена была уже в самой мысли его поставить.



«Теленок рождается в муках» — так озаглавлено было интервью со Швейцером, опубликованное в журнале «Советский экран» в номере двадцать втором за 1966 год. В этом интервью Швейцер сказал: «Я хочу увидеть «Золотого теленка» в его первозданных пропорциях, глазами его авторов. Ильф и Петров написали очень смешную и очень серьезную книгу». И он продолжил: «Мы попытаемся рассказать о трагикомическом пути человека, который, «переходя улицу, не глядел по сторонам». Мы не хотим издеваться над Остапом. Пусть зритель вместе с умным, обаятельным героем,— может быть, сочувствуя ему, может быть, желая удачи,— пройдет крестный путь друга Уголовного кодекса и вместе с ним убедится, что в конце-то — тупик! Ведь это трагедия: жизнь растрачена впустую!»

Режиссер пунктуально выполнил свою программу, даже в обозначении смены жанров — начав с трагикомического, кончил трагическим.

Может быть, у Швейцера были иные пути?

Многие, почти все писавшие о фильме сравнивали Остапа Бендера с тем героем, который откристаллизовался в их сознании после многократного прочтения романа, рассуждали согласно принципу «похож — непохож». Принцип этот характерен для нормального зрителя, который смотрит экранизацию популярного романа. (В нашем случае надо сказать: рекордно популярного.) Мне уже приходилось писать о том, что в психологии нормального читателя заложено первородное сопротивление экранизации прозы, некая подозрительность, настороженность к переводу с языка одного искусства на язык другого и вместе с тем — жажда увидеть живыми людьми любимые образы литературы. В случае с «Золотым теленком» это сопротивление, эта настороженность возросли неимоверно. Зритель, пришедший в кинотеатр, с трудом отдает, настроен не отдавать Бендера экрану.

Многие критики отлично выразили это зрительское качество. Другие старались найти упущения, не будь которых, все было бы хорошо и «Золотой теленок» в кино был бы полностью похож на «Золотого теленка» в прозе. Совпал бы!

В рассуждениях критика есть два пути. От романа к фильму. И от фильма к роману. Мне представляется продуктивным второй путь. Мы рассматриваем произведение другого искусства, самостоятельного и не менее значительного в наш век,



нежели литература. Самостоятельное искусство не может быть ни копией, ни иллюстрацией.

Но покинем на время и фильм и роман, вспомним, что было в жизни.

Известно, что вся доведенная до гротеска жизненная среда знаменитых книг Ильфа и Петрова — отнюдь не искусственная испытательная площадка для похождений их героя. Это социальная реальность времени середины двадцатых — самого начала тридцатых...

Нэп, угар нэпа... Тысячи, как фейерверк, взорвавшихся частных лавок, закусочных, артелей, ресторанов, увеселительных заведений, первая сытость изголодавшейся республики, воспринимавшаяся как некое раблезианское пиршество, опереточные, шутейные, а оттого столь броские представители частного предпринимательства и нешуточные короли оперетты из сада «Аквариум», черные утюжки-автомобили «Рено» — первые московские такси, гигантская барахолка «Сухаревка», бесчисленные лотки частных букинистов вдоль Китайской стены, «новейшие сборники анекдотов», кинобоевики всех времен и народов, «Пять американских комедий», «Пятнадцать американских комедий», «Двадцать пять американских комедий», «Роковое свидание», «Летающее авто», коммунальные квартиры, немыслимые коммунальные квартиры, первые полновесные советские червонцы, денежное обращение, мельтешение денежных знаков, купля-продажа, продажа-купля, судебные процессы фантастически обогатившихся индивидуумов, какие «дела», какие «следствия», какая любовь, какая ревность! Эфемерный быт эфемерного людского слоя, обреченного на скорый слом. Фантасмагория, последний парад...

Вот откуда «Воронья слободка», «Геркулес», Корейко, все эти «товарищества на паях». Мир предпринимательства, та социальная сфера, которая в самой жизни обрела тогда признаки трагикомического. Приходит мысль, что если бы в то время уже существовало телевидение и показывало быт людей этого мира — их квартиры, семейные отношения, деловые часы, развлечения,— то, посмотрев теперь пленку, «снятую с кинескопа», мы сочли бы все это в высшей степени театральным, сгущенным, невсамделишным. Этот мир доживал последние месяцы и спешил жить. Он стремительно уступал радостному движению другого мира. Движение это становилось всеобъемлющим.

Первые подходы к индустриализации, к первой пятилетке. Четырнадцатый

съезд. Коллективизация приближается. «Синие блузы». Внешняя политика. Советский Союз признан все большим числом стран. Наш ответ Керзону. Наш ответ Чемберлену. Рабфак. Турксиб. Осоавиахим. Вхутемас. Литературные объединения. Особая Дальневосточная. Спартакиада. Автопробег. Перелет.

Атрибуты этого мира, его содержание и язык.

Но что же такое Остап Бендер — герой романа Ильфа и Петрова?

Где он по отношению к борьбе двух социальных начал? Кто же породил его?

Он из мира предпринимателей. Можно сказать, он его высший идеал, абстрактное божество. Не просто комбинатор, а великий комбинатор. Связь с породившим его миром становилась, правда, весьма условной по мере того, как под пером Ильфа и Петрова их герой превращался в литературный персонаж. Тем не менее связь обнаруживается — достаточно обратить внимание на то, как видит Остап Бендер стремительное движение и приметы нового мира.

Его взгляд не в его декларациях. Они так остроумны, что становятся фактом биографии скорее авторов, нежели их героя. Но обратите внимание, что большой мир с такой здоровой, объемной плотью и энергией для него в некотором тумане. Он отчужден от него. Крупным планом Остап видит лишь то, что напоминает ему фарсовый и эфемерный быт уходящего в небытие. Скажем, чистки он не видит, но сумасшедший дом с его скрывающимися от чистки обитателями ему знаком.

Если можно так сказать, весь роман раскадрован глазами Остапа. Смычка восточно-сибирской магистрали на общем плане, а курица, которую съедает Остап в купе корреспондентов, — на крупном. «Антилопа» крупно, а машины настоящего автопробега — это здоровая и веселая энергия, промчавшаяся где-то вверху. И так везде. Это принцип, избранный писателями, их ракурс. Не считаться с ним нельзя. И мне ка-



«Золотой теленок»

жется, Швейцер следует этому художественному принципу Ильфа и Петрова.

Однако же сам Остап в романе сделался классической литературной фигурой. Он стал как бы испытателем, лакмусом на юмор, на прочность всего, с чем он сталкивается — будь то явление или человек нового мира или старого. Он, как и признавались авторы, вышел из-под их контроля, орбита его стала самоценной.

Любимая авторская реприза гениальных остроумцев вдохновенно развернулась до размеров романа.

Вначале было слово. Вначале были остроты — перечитайте записные книжки Ильфа. Сколько там каламбуров и словечек Остапа, но нет ни одной черты его характера.

Итак, уходящий нэп рождал подпольных миллионеров, приходящий уклад жизни лишал их всякого будущего. Это можно было бы показать на таком эксперименте: подпольный миллионер выходит из подполья, становится явным и вливается со своими миллионами и индивидуальностью в общество, где царствует радостный и редкостно здоровый дух коллективизма. Писатели с сердцем и глазом сатириков ставят такой эксперимент.

Но кого же выбрать на роль подопытного? Существующего Корейко? Он для этой роли не годится. Его легализация— до первого милиционера. Какого-нибудь комсомольца, на миг заболевшего золотой лихорадкой (ну, приснилось ему что-то!)? Такого, как муж Зоси Синицкой, руководитель изоколлектива Перикл Фемиди? Тоже не годится. Все его характеристические черты рабфаковца и энтузиаста могут проявляться только в коллективе. (Такой опыт в известной степени проделал Маяковский со своим Присыпкиным. Но у него была другая задача: он показывал перерожденца.)

И тогда возникает литературная абстракция, стопроцентно условный персонаж. Не жулик, но п л у т. Великий комбинатор. Потомок Казановы, Калиостро, Хромого беса, Чичикова, наследник всех героев вековечного плутовского ро-

«Золотой теленок»



мана, этого традиционнейшего жанра литературы, призванный испытывать новое социальное бытие.

Далее авторская реприза обретает даже некие условные черты характера, авторский лиризм и собственную тему. Авторы не могут остановиться, они отдают ей все, на что способны, лучшее в себе, самое сокровенное, через всю жизнь прошедшее, как это обнаружилось через годы после опубликования записных книжек Ильфа.

Остап стал их светлой печалью...

В записной книжке Ильфа дважды в те годы, когда создавался роман, повторяется: «Горестная жизнь плута», «горестная жизнь плута». Вот о чем были «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Обратите внимание, как наполненно это звучит, почти как стихотворная строка, как название серьезного романа — горестная жизнь плута...

Но в самом романе этой фразы нет. И нет этой ноты. Ткань романа окрашена пружинистой, энергической интонацией радостного энтузиазма тех лет. И только глубоко-глубоко, пробиваясь ближе к поверхности где-то во второй части романа, ближе к концу его, живет эта авторская грусть о судьбе персонифицированной репризы, остр́оты, неожиданно обретшей душу, ставшей незаурядной личностью...

Но на первом и на втором плане и по всем своим качествам Остап остается, на мой взгляд, классическим образцом чисто литературного образа. Возможно, это вообще образец непереводимости т а к о й прозы на язык другого искусства.

Черты Бендера, а интонация, юмор, ум Ильфа и Петрова. Слова надо произносить Бендера, а играть Ильфа и Петрова. Так, например, поступил Юрский в своем телевизионном литературном театре. Читал «Евгения Онегина», а играл при этом Пушкина, а не когонибудь из персонажей романа. И добился великолепного результата.

Какая же трудная задача для актера, какая адски трудная задача!..

●

Так было в жизни. В той жизни, что дала материал для романа.

Так стало с его главным героем.

Но фильм — плотная изобразительная среда. Даже пустой экран с мерцающей проекцией несоизмерим с листом, заполненным типографским шрифтом.

Что избрать средой фильма? Взять мир нэпа и дать его во всем ярмарочно-карнавальном великолепии, построить мир киногротеска, как это, например, сделано в фильме «Мы вундеркинды»? Построить разливанное море веселого балагана — «Воронью слободку», «Арбатов», «Черноморск», впустить в этот мир Бендера как некую звезду кинематографического цирка? Что ж, может быть, в этом случае фейерверочный блеск текста совпал бы с фейерверком экрана.

Монтажная фраза совпала бы с фразами «спасение утопающих есть дело рук самих утопающих» или «пережевывая пищу, ты помогаешь обществу». Возможно... Но, видимо, Швейцер опасался того, что это был бы для нынешних поколений поверхностно-развлекательный фильм, похожий на спектакль с куклами или на ту злосчастную картину «Однажды летом», которая была поставлена в 1936 году по мотивам «Золотого теленка» при жизни авторов и с самим Игорем Ильинским среди участников и провалилась с оглушительным треском. (Странно, что никто из писавших о нынешнем фильме не вспомнил его.)

Стань Швейцер на такой путь, он должен был бы соперничать с трюковыми комическими фильмами — ведь для сегодняшних зрителей даже гиперболизированный, доведенный до фарса мир догоравшего ярким пламенем нэпа ничем не был бы связан с их жизненным опытом. Но сатира на социальный труп невозможна. Непродуктивно и бессмысленно высмеивать высмеянное, убийственно критиковать мертвое.

Можно было бы изобразить эту нэповскую действительность «под хронику». Этим приемом Швейцер владеет образцово. Он показал это в фильме «Время, вперед!».

Но художественная несовместимость такой «хроникальной» ткани с Бендером разрушила бы фильм.

Швейцер решился показать все глазами Бендера, сделать его жизнеописание основой фильма. Он пожертвовал «Геркулесом», «Вороньей слободкой», «Киностудией» и другими знаменитыми эпизодами, от одного предвкушения которых у читателя сладко замирает в груди. Он сделал фильм об индивидуалисте, жаждущем не только миллион, но и нечто стоящее за миллионом. Это греза о существовании, независимом от общественных стихий и вообще от общества. Фильм о «холодном философе», в котором просыпается лирическая грусть...

Все остальное, даже сподвижников Бендера, Швейцер сохранил в той мере, в какой это не отвлекает зрителя от самовыражения героя.

Трагедия Бендера в фильме — это крах индивидуализма, а не только мечты о миллионе, это как бы подтверждение тезиса, что жить в обществе и быть свободным от общества не дано никому... В первой части фильма Остап надеется, что у него это еще выйдет. Во второй —

«Золотой теленок»



он обречен, песок пустыни, по которой он едет на верблюдах с Корейко, все ближе подступает к нему.

На второй части фильма в залах кинотеатров не слышно и начальных приглушенных порывов смеха, которые звучат на первой.

Не сопоставив своего героя с резко обозначенной социальной средой его времени, дав эту среду лишь на втором и третьем плане и постольку, поскольку она необходима для жизнеописания героя, постановщик «Золотого теленка», конечно же, рассчитывал приблизить фильм к нынешнему зрителю. Социальный динамизм конца двадцатых годов, который, как пружина, двигал мажорное действие романа, заменен в фильме движением поисков героя. Интерес сосредоточивается скорее на каждой ситуации, хотя и не на всех в равной степени, и на

поведении в ней «холодного философа», нежели на общем движении.

В романе неотвратимый, целенаправленный бег времени и непрерывное отставание от этого бега героя. Бравурно мчатся машины автопробега, а некоторое время впереди его удерживается машина с четырьмя жуликами. Они могут прожить лишь на лозунгах времени. Автопробег обгоняет. Стремительно мчится поезд на смычку магистрали. «Антилопа» отстает и разваливается. Бендер цепляется за подножку вагона и забирается на верхнюю полку. Даже в киностудии, написанной с энтузиастической иронией, Бендер не может догнать радостно бегущих куда-то кинематографистов. Время бежало в будущее. Герой с такой же скоростью бежал в другую сторону или уклонялся, чтоб общее движение его миновало.

Образ бегущего времени, его победный ритм, который двигал фильм «Время, вперед!», в «Теленке» притушен, он на втором и третьем планах, и хотя Швейцер начинает фильм уже излюбленным приемом, включая хронику, функции ее здесь другие. В качестве документа возникает на экране «боевик» тех лет с Жизневой, Кторовым, Климовым, «роковые» страсти, «изячная» жизнь, ресторанный рай... Камера поворачивается в зрительный зал убогого кинотеатрика, бывшего «Иллюзиона», и время как бы останавливается. Несколько старушек и дам среднего возраста и дети явно «до шестнадцати» с «жутким» интересом смотрят «про любовь». Швейцер хорошо умеет выбрать типаж. Если действие его фильма не «под хронику», то типаж исчерпывающе достоверен. Женщины, дети в кинотеатрике, секретарь горсовета, не знающий отчества лейтенанта Шмидта, с его доброй, наивной, «выдвиженческой» улыбкой, оркестр пожарных, оратор на трибуне встречи автопробега, буфетчик, владелец подзорной трубы на пляже, Зося Синицкая, «пикейные жилеты», ребята в студенческой столовке, комсомольцы в купе, бабы-мешочницы на остановке трамвая, оратор на смычке магистрали, толпа вокруг Паниковского, милиционеры, везущие Фунта, люди на третьем плане ресторана, где встречается новоявленный миллионер с бывшим механиком «Антилопы», пассажиры и пассажирочки в трамвае, где происходит последнее грехопадение Балаганова,— все это дано с той художественной точностью, с какой изображен, например, быт первых лет революции на картинах живописца Ченцова «Заседание сельской партячейки», «Съезд сельских учителей». (Живописная, композиционная культура фильма высока. В позе «Христа в пустыне» Крамского сидит на ванне Остап. Когда он излагает свой план сподвижникам, его стеганый халат и вся поза — парафраз Иоанна Крестителя со знаменитой картины Иванова. Это не заимствование, не копирование, а композиционный парафраз в ироническом ключе Ильфа и Петрова.)

И вот в зале кинотеатрика впервые появляется Бендер. Начинается его первый парад.

Сергея Юрского в этой роли или сразу принимают, или сразу отвергают. Это молодой, но уже поживший человек, превосходно сложенный, однако же без «медального профиля» и «каучукового» кулака. Когда ему приходится драться, как, например, с Корейко, он делает это умело, но неохотно, как бы вспоминая о давно забытой профессии. Он смешлив, у него умные глаза (он мог бы сыграть Ильфа), а вообще он несколько устал

от жизни и делает еще одну, последнюю попытку утвердиться в своей индивидуальности. И он вовсе не хочет устраивать из этой попытки театр. Театр ему ни к чему — это всерьез. Но, внимание! Здесь-то и лежит, мне кажется, коренное отличие Остапа в фильме от Остапа в романе.

Остап в романе — веселый мистификатор собственной жизни, изобретательный режиссер театра одного актера. Ах, если бы с его-то энтузиазмом, с его-то хваткой да на правильное бы, на общенародное дело!

Остап в фильме не играет в жизнь, разве что в самом начале. Он живет. В романе он ставил и обставлял каждую свою ситуацию, увлекался ею, играл ее, как артист. В фильме он ее проживает слишком серьезно, его гасконада скорее воспоминание о прежнем, сейчас его не покидает внутренний взгляд, взгляд в себя. В нем и в самом деле есть нечто философское, как заметил, сокрушаясь, кто-то из критиков. (Но в ком из великих литературных плутов этого не было!)

В его первом параде прорезался, было, Остап-актер. Как он блестяще поставил и провел сцену с секретарем горсовета; как он великолепно, по-цирковому изобразил несуществующий билет «члена профсоюза» у пивной стойки; как он царственно, поймав разговорную паузу, ссыпает макаронный гарнир в тарелку вечно голодному Балаганову! Но, пожалуй, на этих трюках театр сегодняшнего кинематографического Бендера и кончается. И замечательно сыгранная артистом сцена из второй части у окошечка почтамта, куда он сдал посылку с миллионом,— уже не веселая буффонада. Это комическая, а скорее почти взаправдашняя истерика.

Продолжается горестная жизнь плута. Мир приобретает для него размытые очертания, он сужается до размеров его маловеликолепной четверки.

Он еще парадирует. Он еще галопирует. «Антилопа» еще продолжает свой путь под бравурный цирковой марш. Но великому комбинатору скучно. Он мог бы пропеть известную песенку, которую поет Рубен Симонов в спектакле «Филумена Мартурано» на сцене Вахтанговского театра: «Ох, скучно, скучно, скучно, скучно мне...» Так и звучал бы, наверно, текст знаменитого танго командора, если бы у танго был текст. Это не момент наивысшего торжества. Это в исполнении Юрского элегическая драма прощания с творчеством. Он описал жизнь Корейко. Он нашел истину — она оказалась жалким собранием похождений уголовника. Ах, скучно, скучно, скучно... в ритме танго.

На мой взгляд, Сергей Юрский играет первоклассно в стиле реалистического гротеска.

Он играет смешливого и умного Жака Меланхолика, которого зовут Остап Бендер. Может быть, кто-нибудь видел в жизни другого Бендера? Вряд ли. В жизни были Ильф и Петров.

Ну а смех? Смех звучит в зрительных залах, особенно в первой половине фильма, но смех какой-то странный, оборванный. Авторы фильма и артист не дают ему созреть до всеобщего оглушительного смеха, до хохота, до грохота, до того удушающего смеха, который, хотя и беззвучно, но сопровождает индивидуальное, «про себя», чтение романа,— тем паче, что читаем мы «Теленка» и «Стулья» все больше в молодые годы.

Зато Паниковского, которого, не щадя себя, играет Зиновий Гердт, я в жизни

видел. Это был старый актер, может быть, последний настоящий Шмага нашей сцены. Его знала вся театральная Москва. Он пил, конечно, не кефир, но развязавшиеся кальсонные тесемки часто болтались на его ногах, мешаясь со шнурками стоптанных ботинок и бахромой брюк. Он прекрасно играл эпизоды и был в них очень элегантен. Он умер недавно, и, я думаю, не один из тех, кто знал его, при известии о его смерти произнес про себя прочувствованное слово, и не один из тех, кто знал его, почувствовал себя чем-то виноватым перед ним. Такого Паниковского играет Гердт.

Смешной старик? Вряд ли — скорее жалкий, как заметил Б. Галанов в «Литературной газете». Это не страшно. Но, может быть, чересчур жалкий...

Каждый эпизод и каждую ситуацию артист разрабатывает подробно и стремится сделать законченной, как маленький натуралистический спектакль. Паниковский в фильме — не легкий набросок пером, а жанровая картинка маслом. Местами он скорее физиологичен, нежели эстетичен. При другой стилистике фильма этого можно было бы и не заметить.

Когда видение Паниковского возникает за стеклом окна кабинета секретаря Арбатского горсовета, то пантомима этого старшего сына лейтенанта Шмидта (слов нам не слышно) выдает в нем артиста. Когда он бежит с гусем и жалко машет крыльями, сам как драная подбитая птица,— он мученик. Когда он делит деньги — лучшая его сцена,— он Гобсек. Когда он ссорится с Шурой, он просто неопрятный старик, год не бывший в бане, старик из одесского анекдота. А таким его видеть неприятно. Читать — это другое дело.

Так проходят они по долгому, как дорога, фильму, эти грустные спутники Бендера. По мере того как кончается их беззаботный и бесцельный «Штурм унд Дранг» на «Антилопе», они из традиционных масок жуликов, какими они вышли из горсоветского кабинета, превращаются в личностей, даже в коллектив со своим кодексом чести, с неписаным уставом, они уже по-человечески привязаны друг к другу. Им не нужен миллион, и цель, которой одержим их лидер, им тоже не нужна. Становится все более ясно, что нуждаются они в единственном — в человеческом тепле, а двигаются по инерции...

Стражем нравственности оказывается в этом мирке четверых Шура Балаганов, адепт первобытного чувства справедливости. По всем своим импульсам Шура — дитя. Куравлев играет человека, мозг которого чист, как первый весенний лист. Когда смотришь на куравлевское создание, вспоминается шутка Юрия Олеши после дегустации деликатеса: «Мозги были такими свежими, будто теленок не успел ими подумать».

Страдалец технической идеи Козлевич — Н. Боярский очень хорош, он оттеняет злоключения четверки. К сожалению, его успеваешь полюбить, но не успеваешь рассмотреть. Не успеваешь рассмотреть и Корейко, хотя у Е. Евстигнеева есть прелестная дуэтная сцена с Юрским, сцена с коробочкой с десятью тысячами. Корейко не нужен для этого фильма, он нужен был бы фильму о «двух комбинаторах», но это сага об одном, да еще о комбинаторе — меланхолическом поэте, соскучившемся от комбинаций и от всего остального человечества, которое к финалу вообще начинает казаться ему в сплошных масках, вроде противогазных...

И бежит этот поэт с «бранзулетками» за границу нехотя. Мне кажется, что

Бендер Сергея Юрского еще раньше понял, что и на том берегу его ничего не ждет, понял, что для него на свете счастья нет...

●

Много мотивов извлекается из этого фильма, но возвращусь к тому, с чего начал: у него драматическая судьба, и дискуссии вокруг него естественны. Не берусь судить — слишком ли большой столб философского воздуха давит на плечи кинематографического Бендера или сложность режиссерской постройки не отвечает таинственным, но обязательным законам кинематографической занимательности, но реакция обычного зрителя в обычных зрительных залах показывает, что что-то препятствует, что-то тормозит простой и стремительный контакт экрана и публики, иные мотивы фильма вязнут в его строительном растворе. Между тем такое уж это искусство — кинематограф: недостаток занимательности публика не простит и киноевангелию Христа, а тем паче жизнеописанию Остапа.

«Ильф и Петров написали очень смешную и очень серьезную книгу», — сказал Швейцер.

Картина получилась не очень смешная, скорее грустная. Что ж, повеселимся в другой раз...

Информация и точка зрения

Лев Рошаль

«Время шагает с нами». Автор сценария В. Викторов. Режиссер В. Раменский. Операторы А. Кочетков, В. Киселев. Центральная студия документальных фильмов, 1968.

«Окно, открытое в мир». Автор сценария, режиссер и оператор Б. Баратов. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор К. Кудрян. Ереванская студия хроникально-документальных фильмов, 1967.

Давно уже стало очевидным, что «стоп-кадр» — это вовсе не «стоп-кадр». Движение в неожиданно застывшем мгновении не умирает. Оно продолжает жить, лишь переходя в какое-то новое качество. В нем ощущение стремительности, внутреннего порыва не уменьшается, а даже возрастает. Взвод солдат поднялся в атаку — и вдруг замер на экране. Но это не остановка. В фигурах людей, рвущихся вперед, — во взводном с поднятым в руке пистолетом, в пехотинце, перепрыгивающем через окоп, в солдате, бегущем с винтовкой наперевес, и в другом бойце, который, по-детски разбросав руки, падает, но еще не упал совсем, — динамика достигает высшего предела. Это взлет движения, его гребень. Конденсируются едва сдерживаемые колоссальные силы, готовые вот-вот вырваться наружу. Здесь сходятся все начала и концы. Вся прожитая жизнь, оставшаяся за порогом этой минуты, и та, что предстоит. И еще та, которой уже не будет. Которая оборвется, когда боец рухнет на землю.

Недаром кино называли «движущейся фотографией». Однако это не означало, что в отдельном фотографическом изображении динамика вообще отсутствовала, что фотоснимок не передавал ее. Кинематограф увеличил способы показа движения и прежде всего оживил его. Дал возможность перенести на экран механику движения. Тем самым он, конечно, расширил формы проникновения во

внутренние процессы. Но и фотография всегда искала способы проникнуть в те же процессы. И это удавалось именно тогда, когда схватывался какой-то важнейший момент движения, в котором внутренняя динамика раскрывалась не как частность, а как целое. Как о б р а з человека. Или как о б р а з события, образ явления. Следовательно, связь между кинематографом и фотографией как самостоятельными видами искусства проявляется не только в общности химико-фотографических процессов, но и в определенной близости художественных поисков образности при всех, разумеется, специфических особенностях. Фотография, как и кино, научилась передавать не только форму движения, фиксируя, например, мотоциклиста на фоне «смазанных» деревьев, но и смысл его. Она научилась передавать движение мысли. И даже «безмыслия» — оно ведь тоже движется по каким-то своим таинственным законам. Тому пример использованная в «Обыкновенном фашизме» фотография безмятежно улыбающегося юного немецкого солдата, пожелавшего сняться рядом с виселицей...

Таким образом, проникновение фотографии в киноискусство предопределяется в известной мере внутренними мотивами. Но из этого отнюдь не следует, что не может быть случаев, когда связь между ними носит по преимуществу поверхностный характер. Картина сценариста В. Викторова и режиссера В. Раменского «Время шагает с нами», посвященная выставке советского фотоискусства за пятьдесят лет, не выходит за пределы именно такой связи.

Можно было бы сказать, что она информационна. Но я остерегаюсь произносить это слово без необходимых оговорок. Ибо в отношении документального кино само понятие информационности у нас вдруг незаметно стало чуть ли не самым ругательным. Как будто документальное кино может существовать без информации? И если ее не будет в документальном фильме, то что же тогда будет в нем?

Поэтому когда я говорю об информационности картины «Время шагает с нами», то речь идет не об информации как таковой (сама по себе она входит в задачу фильма и довольно объемна в нем), а о ее качестве. О художественных формах ее подачи. В одной из недавно выпущенных картин о Москве было совершенно точно указано, сколько тысяч бутылок молока в день выпивается москвичами и сколько тысяч батонов съедается ими. Информация была, как говорится, вполне исчерпывающей, но искусством не стала. Ибо в искусстве всякая информация требует, как известно, некоего образного претворения. Должна вытекать из образной ткани документального фильма. В картине «Время шагает с нами» сделана попытка тематически организовать огромный фотографический материал всесоюзной выставки. Но оттого, что темы носили слишком общий характер («труд», «отдых», «спорт», «искусство», «дети» и т. д.), оттого, что фотографии объединялись главным образом по этим внешним признакам, а не по внутренним аналогиям, глубоким ассоциациям, фильм оказался похожим на пробежку по выставочным залам под бдительным оком экскурсовода. В этих темах не ощущается личная точка зрения авторов, вытекающая из конкретного исследования материала, предлагаемого для информации. Материал лишь иллюстрирует эти темы. Дикторский текст, вроде: «Здесь вспоминаешь прожитое и пере-

житое, горе и радость, любовь и ненависть, вечное творчество и вечный труд людской»,— только усиливает ощущение приблизительности, общих мест.

Поэтому-то фотографии, подсмотревшие какие-то прекрасные и высокие мгновения жизни, в фильме не производят того впечатления, какое производили на стендах в Манеже. Они не приоткрыли как раз того, без чего связь фотографии с кино в одном произведении теряет свой смысл. Потому трудно было отделаться от парадоксального чувства, будто эти фотографии снимались специально для картины, а не для воплощения каких-то собственных идейных и эстетических задач. Отсутствие контрапунктических связей между отдельными фотографиями подчеркнуло на экране их статичность. Информация вне конкретной и своеобразной точки зрения авторов была достаточно объемной, но незапоминающейся. Она не стала образной и эмоциональной.

Ереванская картина «Окно, открытое в мир» тоже сделана на фотографиях. Ее несколько претенциозное название весьма точно выражает суть фильма. Хотя фильм весь построен на фотографиях, показанных на международной выставке «Интерпрессфото-66», он все же не о выставке, а о мире. Изменчивом и противоречивом. Веселом и трудном. Детски молодом и старчески дряхлом. Фанатично верующем и изверившемся. Грустящем и любящем. Впрочем, и это пока еще довольно общие слова. Но особенность этих общих тем фильма в том, что они вытекают из обилия конкретного, репортажно зафиксированного материала, организованного уже чисто кинематографическими средствами. Темы наполняются живой плотью, вполне определенным смыслом.

«Окно, открытое в мир»







Очень точно сделан эпизод, рассказывающий о Вьетнаме. О женщинах, о солдатах, с винтовками за плечами работающих на рисовых полях. О мирных просторах и тишине. Но где-то отдаленно возникает гул, к которому прислушиваются солдат на поле, шофер в машине, женщина с ребенком, спускающаяся в колодец бомбоубежища. Разные лица, но взгляд направлен в одну сторону — в небо. Потом — грохот зениток, свист бомб. Потом — сбитый самолет, неразорвавшиеся снаряды. Наконец, девочка, выбравшаяся из того самого колодца-бомбоубежища, малыш, играющий с обезвреженной миной. И опять — поля. И опять женщины и солдаты с винтовками за плечами, возделывающие рис...

Все это, разумеется, было в самих фотографиях. Но такое единое дыхание мог дать этому эпизоду лишь кинематографический монтаж.

Одна из самых блистательных сцен картины отдана футболу. Это не просто набор фотографий на тему «спорт». Разнообразные снимки как бы методом «монтажа аттракционов» организованы вокруг одного, но самого животрепещущего момента матча — вокруг гола. Фотографии, снятые разными ракурсами и в различные минуты состязания, передают буквально все тактические тонкости, все драматические перипетии на поле и отражение всех этих драм в сомкнутых рядах болельщиков. Закадровый гул трибун, восторженный рев в ту секунду, когда мяч наконец запутался в сетке ворот, создают почти полную иллюзию сиюминутно разворачивающегося события. Разве забудешь вратаря, лежащего на земле и беспомощно протягивающего руки к мячу, пересекшему трагическую черту. Фотография, задержавшая это мгновение, великолепно показала безысходную неумолимость произошедшего — сколько бы вратарь теперь ни тянулся, мяч так навсегда и останется для него недосягаемым.

Добрая ирония, сквозящая во всех фотографиях этого эпизода, оказалась помноженной на добрую усмешку авторов фильма. В этом случае ни фотография, ни кинематограф не поступились своими правами. Но они вошли в органическое взаимодействие. Кино не заменило собой фотоснимок, а, наоборот, через монтаж, через различную степень укрупнения, через повторы и закадровые шумы и музыку подчеркнуло, выявило наиболее выразительные стороны снимков. Те стороны, что раскрывали внутреннюю динамику события. Точка зрения авторов фоторабот дополнялась точкой зрения авторов картины. Однако это не приводило к искажению идейно-художественных взглядов авторов фотооригиналов. Ибо кинематографическая точка зрения рождалась из анализа этих оригиналов. К тому же в ней не было никакой навязчивости. Это не безапелляционный вывод, а одна из возможных форм размышления, в которых фильм предлагает принять участие и зрителям.

Конечно же, и этот фильм информационен, хотя использована в нем лишь малая доля выставочных снимков — триста тридцать фотографий из семи с лишним тысяч. Но вполне определенная и глубоко личная точка зрения авторов на жизненные явления, запечатленные в фотографиях, помогла художественно осмыслить их, сделала эту информацию одухотворенной и образной. Поэтому картина дала представление и о выставке в целом. О тех исканиях и направлениях, которые существуют в современном фотоискусстве.

Л. Гуревич

«Возрождение». Автор сценария Т. Непомнящий. Режиссер Ю. Герштейн. Операторы Е. Шлюглейт и Б. Лебедев. Композитор Л. Гедравичус. Редактор В. Матвеева. «Леннаучфильм», 1968.

Путь от словесной ткани сценария к неведомым материям экрана всегда загадочен. Иногда на этом пути не происходит превращения, кинематографический эквивалент не возникает. Тогда слову приходиться брать на свои плечи всю тяжесть выражения мыслей и чувств. Но оно редко выдерживает такой непосильный груз.

В фильме «Возрождение» слово вовремя отступило на второй план. Изображение и музыка «правят бал»; наибольшую выразительность обретают именно те эпизоды, где эти категории живут легко, свободно и слитно, не подпираемые контрфорсами словесной информации. Они и составляют душу фильма. Но неверно думать, что элегантно выстроенный кадр или изящный музыкальный пассаж работают в фильме как орнаментика, «гарнир». Как это и бывает в истинном кино, они сами по себе уже эмоциональная информация, сочетание мысли и чувства. И, может быть, точнее всего идею фильма выражает его музыкальное решение, как это уже не раз складывалось в совместных работах режиссера Юза Герштейна и композитора и звукооператора Людгарта Гедравичуса.

Музыкальный образ фильма — преемственность времен. Их связь, нерасторжимость. Красота сегодняшняя неосуществима без красоты ушедшего дня. Иначе она была бы деревом без корней. Когда из прозрачных грациозных старинных менуэтов и вальсов начинает пластично и упруго прорастать широкий и уверенный современный мотив, образ становится осязаемым. Когда густое и мощное пение орга́на подхватывается медью тромбонов, связь времен обретает конкретность.

...Перечитав написанное, я еще раз убедился, что слово бессильно передать пластические возможности музыки. То, что сделано Гедравичусом легко и строго, в моем описании приобрело оттенок иллюстративного музыкального приема. Всем, кто посмотрит картину, будет легко убедиться: лобовые решения не свойственны ее авторам (или почти не свойственны). Но они постоянно думают об образном звучании фонограммы — не музыкальное «раскрашивание», а музыкальная драматургия. За драматургией музыкальной (или рядом с ней — как хотите) следует драматургия изложения. Успех определяется точным сочетанием звукового и зрительного ряда.

Есть эпизоды, в которых режиссура достигает полной гармонии. В восстановленном Екатерининском дворце мы видим анфиладу комнат. Голубые, желтые, еще какого-то цвета — не определить словами! — гостиные словно излучают теплый свет; они исполнены тихого покоя и очарования, и так же дивно звучит пение струнных, отзываясь в памяти чистотой и свежестью мелодий Моцарта...

И то же ощущение полного слияния, взаиморастворения движения, цвета и звука испытываешь, когда камера скользит в ритме чуть церемонного вальса по узорам дворцовых паркетов.

И то же чувство нежданной радости возникает, когда замирающие такты скрипок воскресают в просветленном звучании современного оркестра, и зрелище сумрачного зала с остатками лепнины сменяется на экране галереей заботливо перебинтованных статуй.

В этих и подобных им эпизодах я вижу наиболее точное проникновение в сущест-

во темы, удачу талантливого, хотя и неровного фильма. В них вещественно, осязаемо реализуется само понятие г а р м о н и я. Фильм «Возрождение» обязан был быть красивым: таков уж его предмет. Но талант режиссера, композитора, операторов сделал чуть больше: фильм отмечен своей личной красотой, обаянием оригинала, а не слепка.

Однако можно ли удержать внимание зрителя в течение часа одной лишь сменой пластических впечатлений? Не заскучает ли он? Получит ли тот объем сведений о труде реставраторов, какой задумали авторы? Не будет ли обеднен этот мир красоты отсутствием активно действующих, разговаривающих, размышляющих людей?

Вероятно, все эти сомнения тревожили авторов: фильм хранит на себе следы их тревог. Его зданию подчас не хватает целостности, заметны швы, с помощью которых скреплены разные по своей природе куски повествования. Говорить об этом в укор трудно потому, что каждый из пластов, взятый сам по себе, полон собственного интереса и обаяния. Но говорить об этом необходимо, потому что ощущение стройности целого так и не возникает.

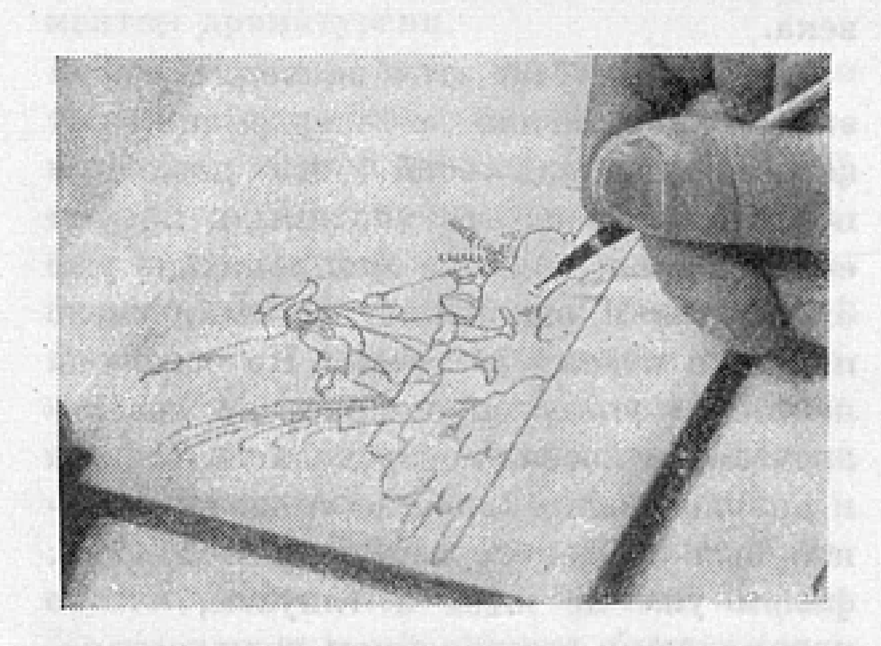
Скажем, что было бы проще: отказаться от скрупулезного показа технологии отдельных реставрационных процессов? Ведь они же скучны! Но я, например, полагаю едва ли не лучшими страницами фильма эпизоды у резчиков и позолотчиков. Есть непередаваемая словами магия в том, как прилипает к лезвию инструмента легкий листок золота, как он ложится поверх дерева, как приобретает под агатовыми «зубками» ослепительный блеск. Есть какое-то волшебство, притягивающее взгляд к экрану, когда работают руки резчика, ощупывают дерево, определяют нужные точки, мягко ведут резец, и новые узоры покрывают балясину или деталь панели. Это волшебство присутствия при акте творческого труда, и оно по своему эмоциональному воздействию сильнее иных псевдопоэтических упражнений. Нет, от этого авторы фильма отказаться не могли.

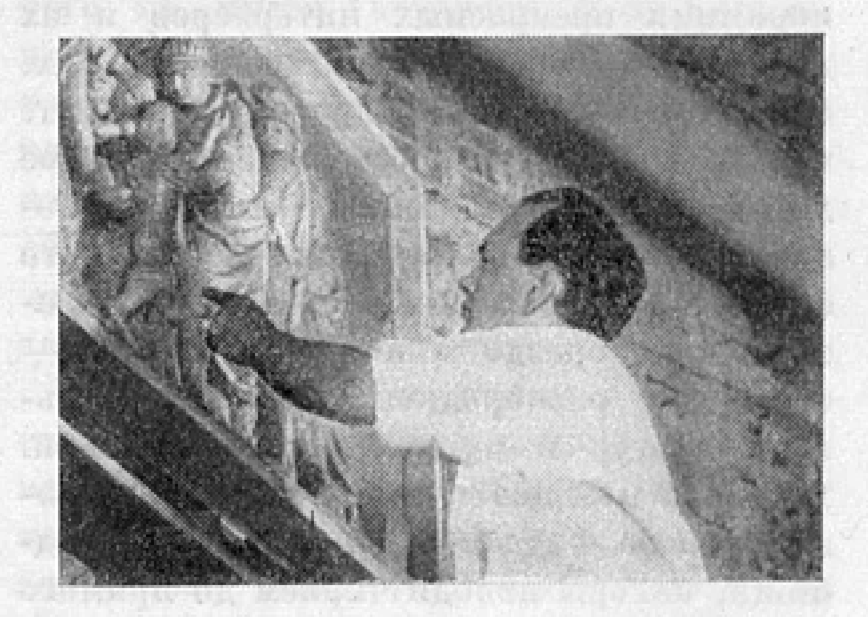
Но, может быть, отказаться от людей, от минутных персонажей, которых все равно толком не разглядишь за считанные мгновения? И снова я ответил бы отрицательно на этот вопрос, потому что необычайно интересно было общаться с экраном, когда рассказывали про резьбу по дереву Анатолий Виноградов или про позолоту Виктор Слезин и его жена. Все тут дарило открытия: и обаяние собеседников, и их ярко выраженная человеческая индивидуальность, и откровенность тона, застенчивая любовь к своему делу, совершенное знание его, при котором рассказ уже одними словами, оборотами привлекает, а человеческим пристрастием — приковывает. Вот и получается вновь, что оба диалога — необходимые, украшающие фильм эпизоды.

Кстати сказать, в этих эпизодах наиболее органично раскрывается драматургический прием, которым воспользовались авторы фильма. Он весь складывается из неких «микроглав», образующих как бы строфы поэмы. Строфа, а затем другая, а затем третья... Аналогия с поэзией приходит в голову прежде всего в силу одинакового строения каждой из «главок», их повторяемости. Главная роль в драматургии и здесь отводится музыке. Схема «главки» примерно такова: информация о частной ее теме (кадры общего характера и дикторский текст); далее — синхронный эпизод, диа-

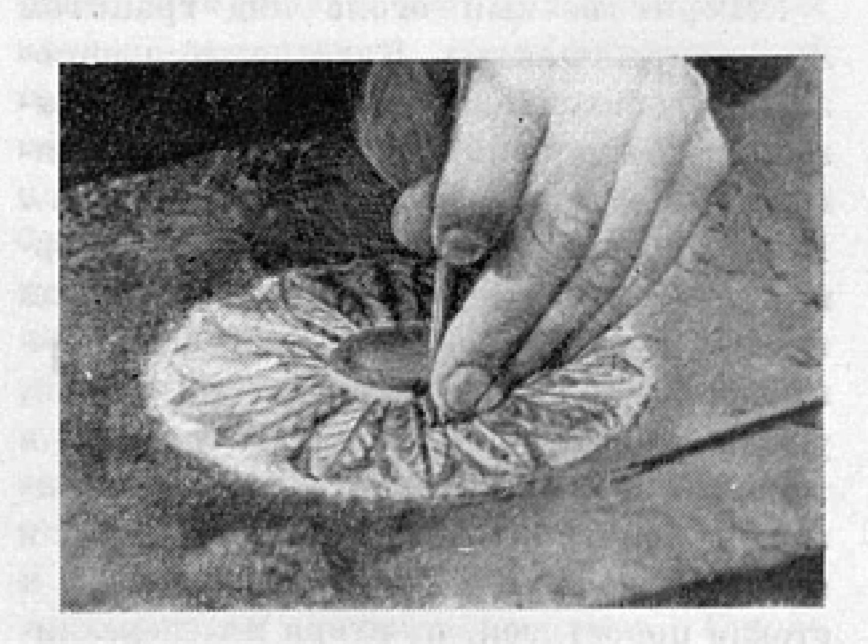
«Возрождение»





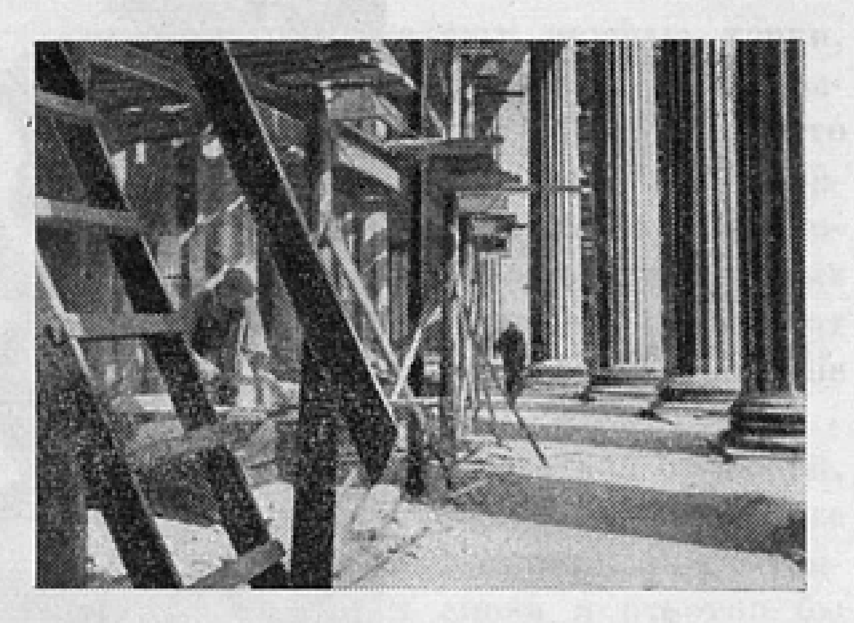






«Возрождение»





лог (не всегда); и, наконец, монтажный, поэтический финал — обобщение, где музыкальный фрагмент сочетается с панорамами прекрасных интерьеров и их деталей — творений рук человеческих. При этом музыкальный фрагмент хранит в себе почти в каждом случае то самое диалектическое единство — противоположность старого и нового. Или это соседство разных тем — менуэта и блюза, или — гораздо чаще и убедительней — соседство разнородных инструментальных фактур в рамках общей мелодии. В прекрасном поэтическом куске, следующем после кадров Пискаревского кладбища, авторы доводят прием до прямого раскрытия.

...Горит вечный огонь над гранитом монумента. Факелы. Кадр делится пополам по горизонтали: факелы горят в ночном небе над панорамой дворцов Ленинграда. Медленно тает огонь. Истаял... И, как возглас, совпадая с аккордом оркестра, перечеркнул экран по диагонали шпиль Адмиралтейства. Еще аккорд — вздыбился в новом кадре тот же шпиль, уже по другой диагонали. А дальше в точном монтаже двинулись кадры Ленинграда, причудливо сочетающие старое и новое, дворцы и стадионы, сфинксов и стекло новостроек, и, вторя им, перекликаются в музыке скрипка и саксофон и разливается широко в финале мелодия оркестра... Эстафета прекрасного через века.

Так хорош был этот эпизод, и такой запас впечатлений и информации от фильма венчал собой, что даже при повторном просмотре картины я принял его за финал: видимо, эмоционально уже был готов к ощущению финала, умело подведен к нему авторами. Но сами они не вняли этому ощущению, не доверились ему и повели ленту дальше. И хотя и дальше были хорошие эпизоды и финал был найден гораздо выразительней, фильм уже не шел, а тянулся, что-то поломалось в его стройном ходе, остановилось восхождение, отчетливое до этого: выше, звонче, выше...

Странным образом именно на этот немалый по метражу «довесок» фильма упала изрядная доля дикторского текста. Должен сказать, что и в предшествующей части ленты текст не везде был высокого качества, хотя в нем встречались точные «попадания». Начиная же с эпизода «Павловский дворец», текст все более становится информативным и описательным, пестрит фамилиями и цифрами или сентенциями, подтверждающими все, что, по сути дела, уже высказано пласти-

ческой речью фильма («старина интересует нас не только сама по себе» и т. д). В этой части фильма — отчетливые промахи и в образной ткани. Изображение уже не образует контрапункта ни с текстом, ни со звуком, в нем преобладают перечислительные ряды. Восстановительные работы в одном дворце, в другом (диктор так и помогает — «придут... в тронный зал другого дворца»). Коллекции часов. Коллекции люстр. Длинный и не очень интересный эпизод восстановления барельефа... Даже музыка здесь теряет свою роль: она снижается до иллюстрации, до умело найденных фактур («часы») и перестает быть элементом драматургии.

Я вовсе не хочу сказать, что тело фильма можно так уж отчетливо разрезать: до сих пор он был хорош, а далее стал плох. Я воспринимаю картину целиком и отношусь к числу ее поклонников. Однако именно с момента реставрации Павловского дворца отчетливее проявились недостатки, которые встречались и ранее, но были менее ощутимы в потоке ярких поэтических решений.

Выше я говорил о швах и несообразностях, искал инородное, лишнее и вроде бы не находил его. Может быть, порок был врожденный, предопределенный уже постановкой темы?

Я слышал, как, говоря об этом фильме, цитировали: «В одну телегу впрячь не можно». И хотел бы возразить: можно. Фильм своими лучшими эпизодами как раз это и доказывает. И наблюдение за технологией, и интересные диалоги с людьми, и пластические музыкальные решения оказались в них тесно спаянными. Отбор в картине, пожалуй, должен был проходить не по линии стилистической, а более всего по принципу качества. Старый кинематографический закон диктует: отсняв, выбрось из картины все, что не получилось, что оказалось неинтересным, невыразительным. Если бы авторы оказались строгими к себе в этом смысле, то орел и трепетная лань тащили бы телегу фильма душа в душу на всем его протяжении.

Ведь если вглядеться, то очевидно, что эпизоды с резьбой, позолотой, очисткой мрамора или старением бронзы попросту интересны, а восстановление обоев и керамической плитки не получилось. Спор в музее среди посетителей — тратить или не тратить деньги на восстановление ценностей искусства — удался, а рассказ научного руководителя того же музея неудачен. И не научно-популярные сведения о процессах реставрации помеха фильму, а отписочные кадры, вроде заседания ученого совета, работы в архитектурном бюро, разнообразных мастерских или уж совсем «пристегнутых» кадров Абу-Симбела и затопленной Флоренции.

Дело заключается еще и в том, что смысл всех названных кадров исчерпывается впрямую тем, что в них изображено. Что использованы они в чисто прозаическом, информационном регистре, на мой взгляд, совершенно чуждом картине. Ибо фильм уже с самых первых кадров заявляет о своей поэтической природе. По мягкой, почти монохромной цветовой гамме ленинградского утра, по особому тону пароходных гудков и бою часов образная природа ленты еще только угадывается. Когда встык с этим цветным эпизодом видишь черно-белые цитаты из старой хроники — снятие чехла со шпиля Адмиралтейства и провоз бронзового Самсона по городу,— утверждаешься в своем предощущении. И уже радостно настраиваешься на этот тон, увидев «вспыхивающие» (вновь

в цвете) фонтаны Петергофа. В этой системе отсчета органичны старые портреты зодчих, плавные пролеты над их ансамблями, жестокий стык извечной красоты мира со скрипом снаряда, заталкиваемого в пасть огромной немецкой пушки, и ее выстрел. И в этой системе отсчета странно перечисление фамилий и имен, перечень реставраторских побед с загибанием пальцев: вот Иорданская лестница, а вот дворец Меншикова, а вот и Елагин дворец. Архитектоника строф рушится — возникает кинематографический нарез кадров под текст.

В музыкально-поэтической речи фильма куски эти отмечаются сразу и неприятно тревожат, останавливают восприятие, подобно тому как прерывают его черно-белые фрагменты. Но если «сбои» на прозаизм перечислительной информации осаживают фильм, то стыки с черно-белым прошлым поднимают его, придают второе измерение.

И тогда получается, что фильм выходит за рамки научно-популярного рассказа о труде реставраторов. Формула преемственности красоты уже не исчерпывает его содержания. Юз Герштейн сталкивает кадры первого послевоенного сева вручную и снятия маскировочного покрытия с Медного всадника, хлебные осьмушки в блокаду и поверженные кариатиды. Хлеб и Искусство. Не хлебом единым...

Жизнь и Искусство... Прихотливые узоры паркета проплывают на экране под звуки скрипок. Сюита паркетов. Сюита дверей: белые с золотом, резные, дубовые, с бронзовыми ручками, с декоративными фигурами... Монтаж расширяет кадр: ручка, деталь, дверь, анфилада дверей. Дверь за дверью открываются в анфиладе, дальше, дальше... Куда они ведут, эти бесконечные, прекрасные двери?.. Еще дверь, еще, крещендо в музыке, распахнулась последняя — и срыв: в тишину блокады, в хруст валенок в заледеневшем Летнем саду. И падает, падает в рапиде, гибнет от голода в черно-белых блокадных кадрах девочка на заснеженных ступенях...

Смерть и Искусство... Из шума аплодисментов на приеме возрожденного Картинного зала возникает немецкая солдатская мелодия. Викинги улыбаются на марше, викинги бреются.

И трупы статуй лежат в снегу, оторванные головы памятников.

Играют в чехарду победители, аплодируют пышнотелым опереточным дивам.

И чернеют среди развалин обугленные гипсовые торсы.

Далее фюрер вручает награды: Ленинград должен быть стерт с лица земли. Вытянулись во фрунт поджигатели в верноподданнейшем экстазе. Один пустой взгляд, другой, третий — стоп... Вот она — тупая смерть Красоты, солдафонская гримаса войны, сорвавшийся писк губной гармоники... Но глядят на тупицу насмешливо и победительно великие зодчие нетленного Искусства: Растрелли, Захаров, Росси, Воронихин.

Может быть, в этом и заключается самое главное свершение авторов фильма «Возрождение». Рядом с нерасторжимостью времен они поэтически провозглашают неотторжимость Человека от Красоты. Они свободно и естественно, на одном дыхании вводят творения рук человеческих в один строй с категориями жизни и смерти, хлеба, войны, памяти, беды, борьбы. Ибо без красоты нет счастья, нет будущего.

Именно об этом думаешь, когда в безмолвном последнем кадре фильма читаешь революционное воззвание Петроградского Совета от 1917 года: «Граждане, берегите памятники искусства!»

Всего одна часть

Борис Володин

«Внимание, дети!». Автор сценария Д. Полонский. Режиссер Н. Харин. Операторы И. Бойко и Н. Харин. Редактор Н. Глушко. «Молдова-филм», 1968.

Фильмы-плакаты размером в обычную часть, а то и в половину ее — дело привычное. Они призывают переходить улицу только на зеленый свет, наставляют, как надо соблюдать правила техники безопасности при сварочных работах, рекомендуют покупать предметы ухода за обувью и самоновейшие стиральные порошки и, наконец, подробно объясняют, как оберегаться от гриппа.

Они занимают немалое место в производственных планах хроникальных, научно-популярных и даже художественных киностудий. А будущее сулит этому киножанру хорошие перспективы: обилие товаров, видимо, все же заставит торговые организации заняться рекламой по-настоящему. Увеличение темпов жизни, усложнение городского и сельского быта неминуемо ведет к необходимости разъяснять с экрана многие житейские проблемы. Ведь кино привычная и неотъемлемая часть нашей повседневности и мощное средство массовой агитации.

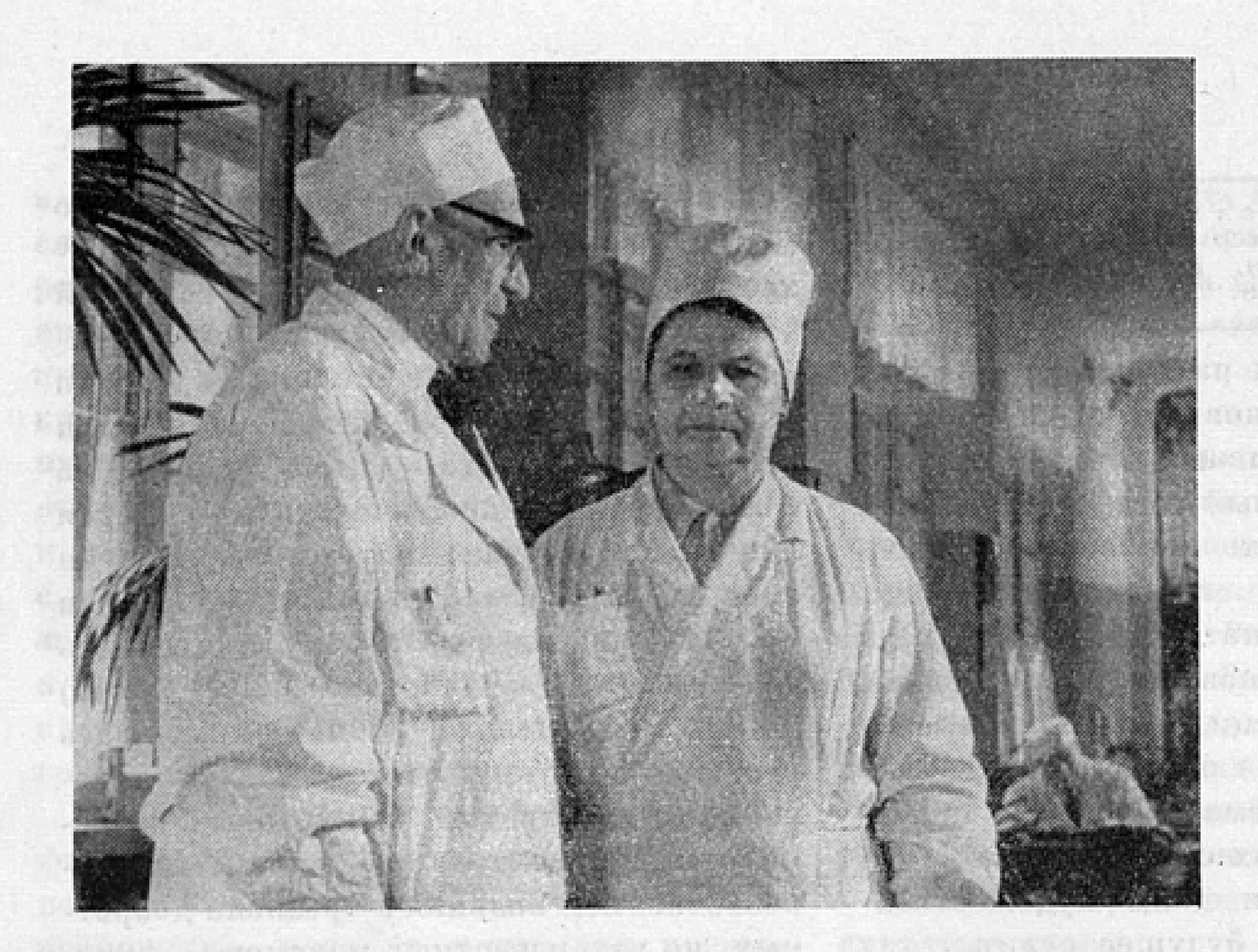
Недавно Министерство здравоохранения СССР заказало киноплакат — агитационную ленту, призывающую бороться с детским травматизмом. Проблема эта для медиков очень важна, ибо сейчас, когда детские инфекционные болезни в основном «придушены» медицинскими службами, статистика стала показывать, что именно травмы — уличные и бытовые — заняли первое место среди причин гибели и инвалидности детей.

Быт наш заполняется машинами и строительными лесами. Дети хрупки и неосмотрительны. Взрослые не оберегают их от опасностей должным образом, а должны бы.

Все это и было решено донести до миллионов людей средствами кино. Естественное решение. Соответствующий заказ поступил на студию «Молдова-филм», и на экране появилась лента «Внимание, дети!». Необычная для этого жанра лента. (Быть может, на самом деле вся необычность ее видится лишь автору рецензии оттого, что он смотрел малое число киноплакатов, а если иногда и видел их, то ему попадались почти сплошь неудачные... Может быть.)

Лента «Внимание, дети!» показалась необычной потому, что она сделана с такой же серьезностью, как хороший современный документальный фильм, и с использованием большого арсенала добротных, но уже известных приемов — кинонаблюдения, скрытой камеры, тщательного отбора сценаристом и режиссером наиболее значительного материала, наиболее «емких» деталей, несущих подлинный, а не вымышленный подтекст. В картине не участвуют привычные для санпросветовских киноплакатов посредственные актеры. В ней не разыгрывались, не моделировались эпизоды уличных происшествий, но не снимались и в пресловутом репортерском ажиотаже натуралистические кадры происшествий подлинных.

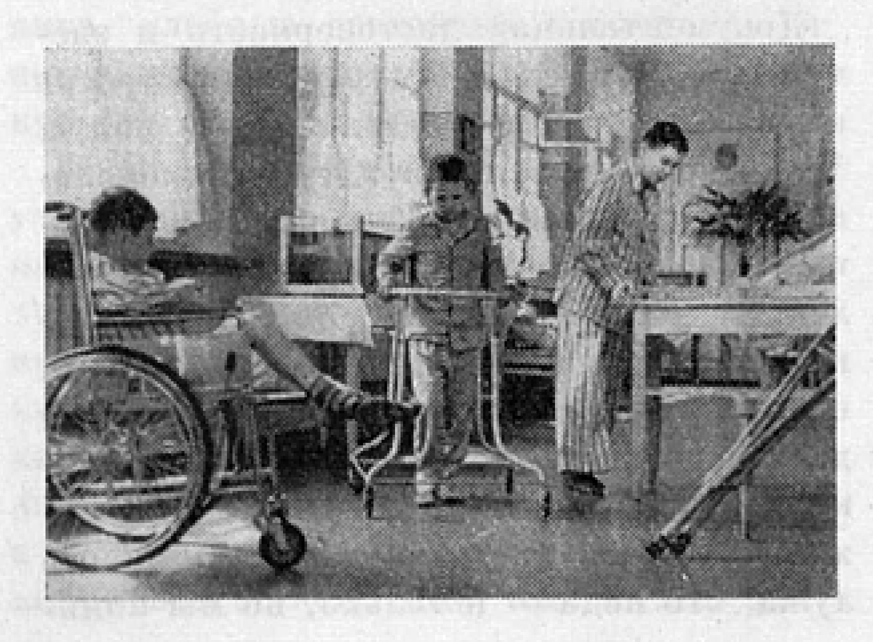
Документальная достоверность и элементарный такт, без которого искусства не бывает,— вот что главное в ленте. Чтобы ввести зрителя в ту эмоциональную атмосферу напряженных жизненных обстоятельств, порождающих проблему, авторы порознь сняли реальные причины и реальные следствия бед. Их связал монтаж: скрытой камерой снятые дети, играющие на стройке в прятки,— кран опускает бетонную плиту — отъезжает санитарная машина — на асфальте лужа; это вода — и только, но мы пони-



«Внимание, дети!»









маем, что это могла быть и не вода... И сейчас же операционная клиники — палата клиники: старый врач разговаривает с маленькими пациентами...

Монтаж создает видимую причинную связь между событиями: детей забыли, за детьми не следили, о них не позаботились, и вот итог — катастрофа. Но видимая, условная, «монтажная» связь была бы банальной, назойливой и натуралистически неправдоподобной, если бы в серии маленьких кинонитервью, «взятых» скрытой камерой у детей — пациентов травматологической клиники, хотя бы одно было взято у ребенка, пострадавшего именно при тех обстоятельствах, которые были воспроизведены в первых кадрах картины. Авторы ушли от такого хода и тем заставили ощутить, что дело не в одной такой чрезвычайной ситуации или, точнее, «не в одних таких».

...Старый умный врач Николай Григорьевич Дамье расспрашивает своих пациентов о том, что случилось с каждым из них. В его расспросах ни грана натяжки, нарочитости, ибо он, как и его коллеги, всегда и обязательно расспрашивает об этом своих пациентов, «собирает анамнез» — так это называется. Дети не знали, что их снимают в этот момент, они ведут себя как обычно, и потому обычные трагедии, поразившие их самих и их близких, звучат с душераздирающей обыденностью, ибо беды случаются удивительно просто: надломился сухой сук на дереве — и сломана рука у мальчишки; прыгнул пацан в бассейн, не знал, что мелко,— сломал позвоночник... Ехал велосипедист «там, где люди ходят», и наехал... «Там горка такая была. А там камни, ветки. Я споткнулся... и прямо на стекло налетел. От бутылки — такое толстое. Там пьют ведь, бросают...»

Мир полон опасностей, а дети хрупки и неосмотрительны, взрослые не оберегают их должным образом. После того как несчастье случилось, близкие стоят у больничных окон, смотрят, как пострадавшие дети заново учатся ходить. С надеждой вслушиваются в деловитое, профессиональное и потому не до конца понятное объяснение лечащего врача. А беды по-прежнему грозят детям — тем, что качаются на полусгнившем заборе, готовом упасть в котлован, и тем, что играют в «расшибалочку» или в «камушки» на железнодорожной насыпи, и той совсем крохотной девочке, которая крутится на тротуаре у ножки стенда с газетой, настолько приковавшей внимание ее отца, что он и о дочери позабыл... Вот, собственно, и все, что проходит на экране.

Лента «Внимание, дети!» оставляет ощущение абсолютной достоверности каждого ее кадра.

Она по-настоящему взволнованна, полна искреннего участия к той реальной человеческой проблеме, которой посвящена. Ее авторам повезло: доктор Дамье и его коллеги, оказавшиеся персонажами картины, хоть и ощущали присутствие кинокамеры в стенах клиники, все же сумели продолжать работать так, как работали и прежде, и после съемок. И хотя на протяжении всего фильма в кадре — дети, перенесшие несчастье, или дети, которым несчастье грозит, за исключением одного-двух планов, авторам удалось избежать налета сусальности, который в такой теме то и дело подстерегает художника любого рода искусства.

«Заказная» лента, всего лишь короткий киноплакат, оказалась сделанной на таком уровне, что ее можно обсуждать как серьезную документальную публицистическую работу.

Возьмитесь... за себя

Д. Осокина

«Мышца, XX век» («Квантовая биохимия»). Автор сценария В. Ермолова. Режиссер В. Попова. Оператор В. Оноприенко. Звукооператор Л. Мороз. Редактор И. Сабельников. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1968.

Мы работаем, ходим, занимаемся гимнастикой, поднимаем тяжести, почти все время спешим. Какие процессы происходят в это время в совершеннейшей из биохимических лабораторий — человеческом организме? Что заставляет нас двигаться? Где пределы нашей работоспособности и можно ли их неограниченно расширять? Почему некоторые люди могут долго, словно без устали, работать (про таких говорят — энергичные), а другие сделают совсем мало — и уже трудно двигаться, дыхание учащено, сердце готово вырваться из груди?

Ученых, философов, фантастов подобные вопросы интересуют давно, ответа на них ждет человечество, так как обычно выяснение причины недуга — это уже надежда, что будет найдено средство для его устранения.

...На экране усталый человек. Кажется, жизнь еле теплится в его теле. Наверное, он долго и тяжело болел? Или совершил трудный переход по безводной пустыне? Отнюдь. Две недели длился опыт — человек, здоровый человек, лежал в постели без движения. Мышцы его стали дряблыми, он настолько ослабел, что не в состоянии даже руку поднять.

Так начинается фильм, в котором авторы задались целью ответить на вопросы, касающиеся секретов двигательных процессов.

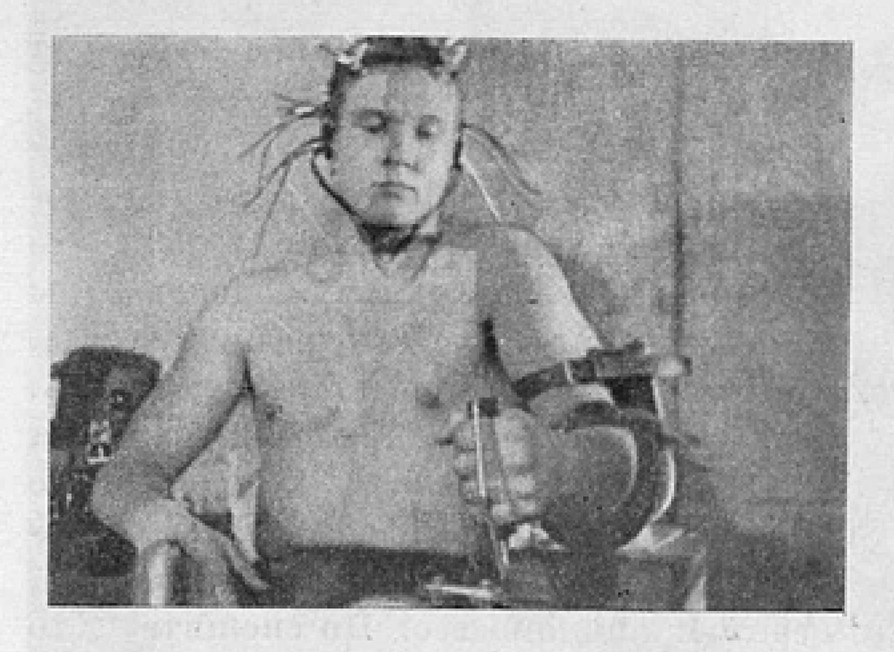
Более половины всего человечества живет сейчас в городах. И большее число всех расстройств нервной системы, болезней сердца, преждевременной нетрудоспособности приходится именно на долю городских жителей. Поэтому, естественно, авторы стремятся найти причины этого в своеобразии условий жизни горожан. Фильм сообщает, что в современном городе, несмотря на множество удобств, человеку не так уж уютно: тут дым, гарь, бесконечные потоки машин. Но вот досада! Все эти верные мысли никак нельзя ощутить в том зрительном материале, который предстает перед нашими глазами. На экране нет того напряжения, которое, судя по словам диктора, должен был бы испытывать человек ну хотя бы на улице. По залитым солнцем городским магистралям в легкой дымке утреннего воздуха пестрят разноцветные машины. Улица полна пешеходов. И в общем-то все тихо и степенно.

Но вот в темноте возникают огни машины неотложной помощи, и то, как они внезапно появляются, и слова, и тон диктора в напряженной тишине — все это настораживает, вызывает тревогу. Это и понятно: ведь каждый второй больной сейчас — это тот, чья сердечно-сосудистая система не выдержала «стресса». Тут ясно и без слов: человек не успел к чему-то в этом городе приспособиться — к темпам ли современной жизни, к своеобразному ли режиму работы.

Значит, людям надо помочь, научить их так перестраивать организм, чтобы они были более устойчивыми и к физической, и к нервной нагрузке. Первый шаг на этом пути — совет биологов.

Здесь, в этой части фильма, авторы следуют некоторым не очень удачным традициям фильмов-уроков. Спокойно, эпически нам показывают лабораторные опыты. И создается впечатление, что и в научной лаборатории не существует своих конфликтов, там все гладко: ученые поставили перед собой задачи и решили их. А где неудачи, где сомнения,

«Мышца, XX век»





где трудности научного исследования? Разве так уж легко далась биологам и медикам загадка мышцы?

Недавно один кандидат наук, химик жаловался на серьезный промах некоторых популяризаторов науки: зрителю или читателю показывают с эдакой легкостью результат, возможно, долгого и упорного труда, а создается впечатление, что в лаборатории идет что-то вроде игры. Следствие этого — подчас пренебрежительное отношение к труду научных сотрудников, которые-де не создают материальных ценностей.

А ведь если хоть немного (понятно, что в две части всего не уложишь) задеть и эту сторону работы, то эмоциональное воздействие кинорассказа будет неизмеримо больше. Зритель должен быть в какой-то степени соучастником событий, творческого процесса.

Именно творческого процесса. А в этой двухчастевке зритель становится лишь свидетелем вялых интервью с учеными. В подобных эпизодах трудно отвлечься от чувства неловкости за скованных, говорящих деревянными голосами людей, которые в общем-то и есть «виновники торжества».

Обиднее всего, что эти огрехи имеют место в фильме, где, казалось бы, каждый кадр мог бы быть обращен к зрителю. Да, мы относимся к своему организму не по-хозяйски. В самом деле, малоподвижный человек в конце концов дряхлеет раньше времени. А тренированный организм молод часто не по летам. Двигающиеся мышцы посылают импульсы повсюду, стимулируя работу почти всех внутренних органов. Но обо всем этом мы продолжаем узнавать в основном из слов диктора.

Наиболее удачна в фильме мультипликация: красиво, понятно, коротко. Или вот такой опыт: домашний кролик — существо, привыкшее к скучному сидению в клетке, а потому с неровным импульсом; с помощью ежедневной тренировки (как ни странно — кролик плавал) заставляют его стать таким же выносливым и крепким, как заяц. Сердце такого кролика работает, как часы, пульс размеренный. И действительно интересно: этот эпизод так задуман, что без лишних слов убеждает зрителя.

И еще один эпизод мог бы стать украшением фильма, не останься он только в словах диктора. Это финал.

Мы любим спорт, восхищаемся мужеством, выносливостью спортсменов. Действительно, всем известно, как стадион замирает от восторга, когда вратарь

перехватывает стремительно летящий мяч. И в то же самое время в публике, среди верных болельщиков, чье-то сердце не выдерживает и сдает. В самом деле — парадокс. Жаль, что авторы фильма не извлекли из такой трагической и поучительной ситуации ничего существенного.

Тем не менее «Мышца, XX век» своего зрителя, конечно, найдет. Многим будет интересно и поучительно посмотреть работу киевских кинематографистов. Ведь основной смысл картины в том, чтобы человек понял: биохимическая лаборатория — наш организм — очень сложное и тонкое устройство. Но научно доказано, что биохимическими процессами, идущими внутри нас (даже на молекулярном уровне), можно в какой-то степени управлять самому. Здоровье мы не получаем по наследству раз и навсегда. То, что мы имеем, надо поддерживать. Возьмитесь, если можно так выразиться, за себя, тренируйтесь, ходите много пешком, и еще есть надежда, что исчезнут недавно появившиеся боли в сердце, исчезнет лишний вес. Но спешите, а то ведь можно и опоздать...

И. С. Тургенев. Издано кинематографом

150 лет со дня рождения Ивана Сергеевича Тургенева отмечают и кинематографисты. У них своя история взаимоотношений с творческим наследием великого русского писателя.

В 1910 году один из пионеров русского кино художник-режиссер Ч. Сабинский сделал первую попытку экранизации тургеневских произведений, сняв картину по рассказу «История лейтенанта Ергунова».

В 1913 году русская общественность готовилась отметить 30-летие со дня смерти писателя. Е. Бауэр поставил «Песнь торжествующей любви», В. Гардин — «Дворянское гнездо» и «Накануне», В. Висковский — «Отцы и дети», В. Касьянов — «Тайну барского дома» (экранизация пьесы «Нахлебник»).

Лучшей экранизацией среди них был фильм В. Гардина «Дворянское гнездо», выпущенный в 1915 году. В. Гардин в пригороде Москвы Ново-Гиреево арендовал средней руки дворянскую усадьбу 1840-х годов с запущенным парком и озером. Там он поселился с актерами. Оператор А. Левицкий создал поразительно достоверную атмосферу действия, глубоко передающую особенности тургеневской живописи словом.

Празднование столетия со дня рождения И. С. Тургенева в 1918 году совпало с 35-летием со дня его смерти. В связи с «тургеневским годом» был объявлен конкурс на сценарии. Жюри возглавил А. В. Луначарский. Тогда в творческом наследии писателя внимание сценаристов и режиссеров привлекли социально острые произведения. Начинающий в то время режиссер А. Ивановский послал на конкурс сценарии: «Три портрета» и «Пунин и Бабурин», которые были удостоены 1-й и 2-й премий. Фильмы появились на экране в 1919 году.

А. Ивановский продолжил свою работу над тургеневскими образами в 1928 году, поставив фильм «Ася» по сценарию, написанному М. Блейманом и Ю. Оксманом. В этой картине осуществлена попытка впервые воплотить на экране образ И. С. Тургенева, который в исполнении артиста МХАТа К. Хохлова был очень убедителен. К работе над фильмом был привлечен сильный актерский состав: Н. Скарская играла мать писателя, Е. Корчагина-Александровская — няню, И. Володко — Полину Виардо, К. Яковлев — Бенкендорфа, юную Асю — школьница О. Розевская.

В 50-е годы по тургеневским спектаклям Московского театра-студии киноактера «Завтрак у предводителя» и «Нахлебник» были поставлены фильмы-спектакли.

Несколько позже были экранизированы еще три произведения И. С. Тургенева — «Отцы и дети», «Муму» и совместно с болгарскими кинематографистами «Накануне».

В нынешнем году на студии «Мосфильм» завершается работа над двумя тургеневскими экранизациями — «Дворянское гнездо» (режиссер А. Михалков-Кончаловский) и «Первая любовь» (режиссер В. Ордынский). Этими фильмами, а также документальной работой режиссера Л. Чернецова, снимающего свою ленту о памятных тургеневских местах, советские кинематографисты отмечают юбилей великого русского писателя.

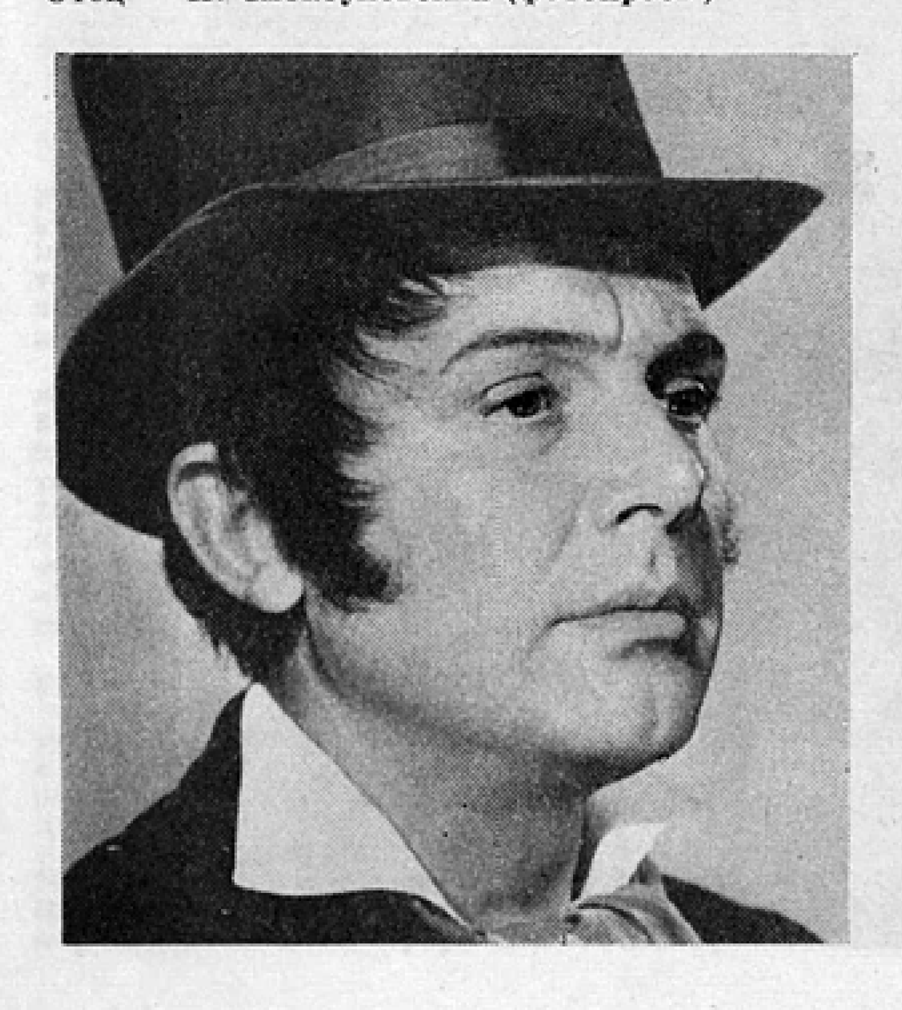
Б. ГЛОВАЦКИЙ

«Дворянское гнездо». Кадры будущего фильма. Лиза — И. Купченко

«Первая любовь». Зинаида — И. Печерникова; Владимир — В. Власов



Отец — И. Смоктуновский (фотопробы)





„Азербайджанфильм“ сегодня и завтра

Л. Рыбак

Фильмы Бакинской студии. Те, что завершены, и те, что начаты. Если взять их вместе, можно составить представление о сегодняшнем и завтрашнем дне азербайджанского кинематографа.

●

Нефтяные Камни — знаменитые промыслы в открытом Каспии. Штормовое море. Напряженный, героический, опасный труд буровиков-разведчиков...

На этом фоне происходит действие фильма «Человек бросает якорь». Фон знаком многим зрителям, и создатели фильма, конечно, знают об этом. Но прорисовывают фон тщательно и точно. Обстоятельства жизни, труда героев картины здесь особенно важны: главной задачей фильма является исследование становления характера; вне реальных обстоятельств это показать невозможно. Становление характера... Значит, фильм о молодых. Это подчеркнуто и в названии картины — в стремлении извлечь из привычной метафоры ее изначальный, конкретный смысл, сделать его достоянием молодого зрителя. Настоящий человек находит себя, свое место в жизни — не в тихой гавани, а в открытом и бурном житейском море, в яростной борьбе-работе.

Не слишком ли проста истина? Думаю, что не слишком. Здесь простота — ясность цели. Такая простота не исключает трудностей приобщения к истине, сложностей в показе становления характера. Путь, который проходит главный герой фильма, не прост. Трудности, преодолеваемые героем, реальны. Жизнь, изображенная в фильме, сложна. Правда, в самом фильме — в сюжете, в разработке характеров — есть упрощения.

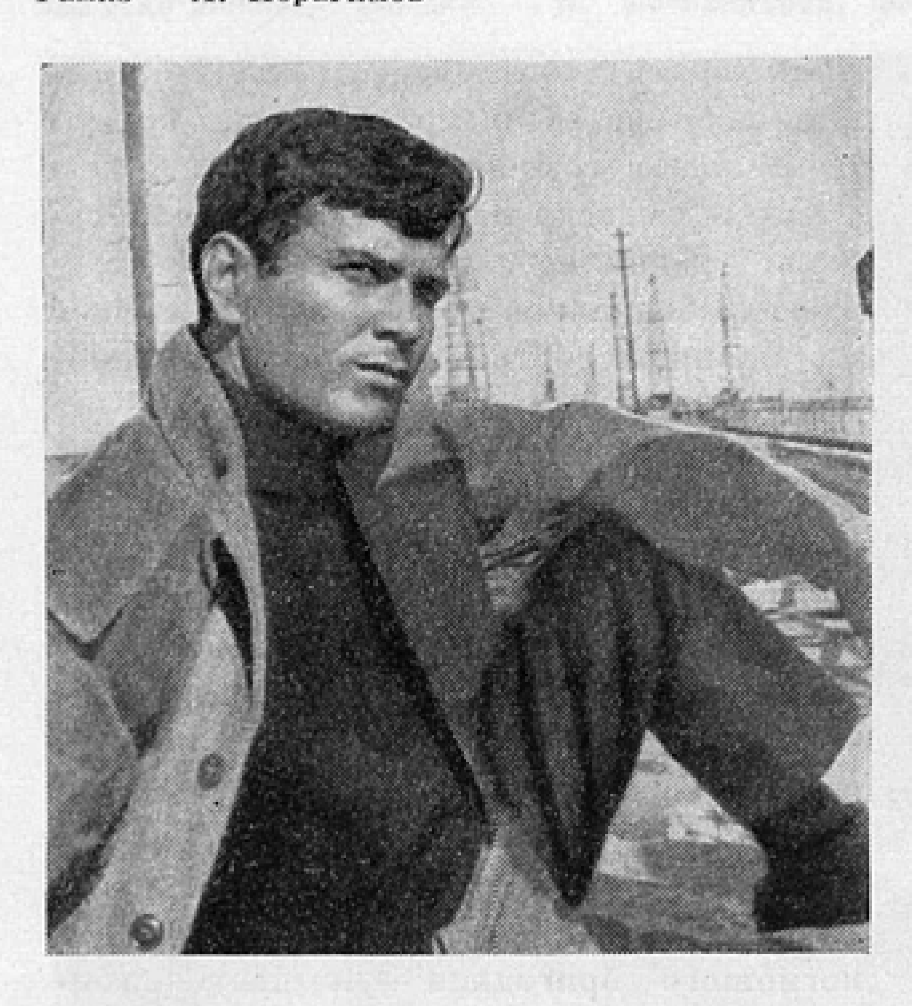
...Во время шторма обрушилась незакрепленная буровая вышка. Пытаясь предотвратить катастрофу, погиб бригадир нефтеразведчиков Джавад. Горько переживают в бригаде его трагическую смерть. Джавада любили, с ним сработались, сроднились. Настороженно встречают рабочие нового бригадира: сумеет ли новичок достойно заменить погибшего?

Рамиз (так зовут нового бригадира) — молодой инженер. Он бросил аспирантуру, убедившись, что ученого из него не выйдет, и приехал сюда, на Нефтяные Камни, озабоченный своей судьбой, пытаясь ее изменить. Поглощенный собой, он не понял, не почувствовал атмосферу, общее душевное состояние, которым охвачены члены бригады. При первом же знакомстве он небрежным и несправедливым замечанием оскорбляет память погибшего бригадира — и настороженное отношение к нему сменяется откровенной неприязнью, недоверием. Это он почувствовал, да поздно...

Конфликт серьезный, драматичный. И вполне жизненный. Четко очерченный в самом начале фильма, он обещает напряженное действие, психологическую глубину. Здесь видна умелая, уверенная рука сценариста.

Автор сценария Имран Касумов — известный азербайджанский драматург, много в плодотворно поработавший для кинематографа. Достаточно вспомнить его общую с Романом Карменом работу над фильмом «Повесть о нефтяниках Каспия», чтобы установить: И. Касумов вновь взялся за близкую ему тему. И нашел ее новую грань: он по-прежнему внимателен к жизни рабочего человека, изображает ее в точных подробностях труда и быта, но с большей, чем прежде, чуткостью и пристальностью вглядывается в душевный мир молодых. Мысли драматурга — о том, как формируется

«Человек бросает якорь»
Рамиз — А. Ибрагимов



индивидуальный характер, как складывается коллектив взаимодействующих индивидуальностей,— эти мысли важны, современны.

К сожалению, воплощены эти идеи в фильме неполно. То ли И. Касумову показалось, что взятый конфликт сам по себе не удержит интерес зрителей, то ли автор посчитал необходимым всесторонне осветить жизнь главного героя, понимая под этим изображение различных внеслужебных связей, отношений, поступков,— так или иначе, но в картине появилось много побочных эпизодов, которые едва не заслонили основное действие, ослабив его остроту.

Эти эпизоды характеризуют героя безотносительно ко всему тому, что в фильме составляет суть его жизни, его раздумий, тревог. Связь таких сцен с главным конфликтом формальна.

В бригаде, оказывается, работает среди других Адиля — девушка, любившая когда-то Рамиза. А он оставил ее, уехав учиться. Встреча с Адилей влечет за собой поток воспоминаний, угрызения совести — мучается Рамиз. Тут же следует другое осложнение: появляется Нина, невеста Джавада. Она приезжает на промыслы, не зная о гибели любимого. Рамиз окружает ее заботой, пытается смягчить ожидающий ее удар. Нина «бросает якорь» среди новых друзей. Ей легче прожить. А Рамиз мечется, не находит себе места.

Время от времени Рамиз встречается со старым приятелем. Что их связывает — неизвестно, потому что приятель этот — резонер, пошляк и приспособленец. В конце концов Рамиз разделывается со старым знакомым буквально одним ударом — бьет того по физиономии. Мог бы стукнуть и раньше: приятель не нужен в картине, он лишь антипод главного героя, лишний пример «человека без якоря».

Зачем-то введено специально подготовленное, но случайное недоразумение. Рамиз в фильме то и дело поглядывает на портрет Джавада, прикрепленный над его койкой в общежитии. И вдруг однажды на эстакаде он сталкивается лицом к лицу с «покойным» — живым и невредимым. Рамиз потрясен. Выясняется, что над койкой Джавада висел портрет его друга и помощника, только что вернувшегося из отпуска.

Еще не все: помощник бригадира (теперь Рамиза) влюблен в Адилю и привез ей из отпуска платок в подарок. А что она? Платок взяла. Но любит ли и кого любит—этого не знает помощник бригадира. И ходит вокруг. И подсматривает за Рамизом, чуя недоброе.

За поворотом поворот — в сюжетных сцеплениях вот-вот потеряется основная нить повествования. К счастью,

этого не происходит. Но — не по арифметике критика, а по арифметике картины — только два факта, два поступка главного героя продолжают линию взаимоотношений Рамиза с бригадой. Первый: зазевались рабочие, не заметили, что в море может сорваться бульдозер, Рамиз успел занять место в машине, затормозить у самого края эстакады, молча смотрят на бригадира рабочие, озадаченные его поступком. Второй: снова шторм, вновь грозит катастрофа, Рамиз предотвращает аварию, едва не погибает при этом, помощник спасает его.

Жаль, что интересно задуманный конфликт, не успев по-настоящему развернуться, завершается облегченным финалом. После шторма, усталые и довольные, возвращаются с работы члены бригады, возглавляемые Рамизом. Легкий ветерок срывает с девичьих плеч платок. Летит платок, цепляется за ветку, вьется вокруг нее, трепещет. Кто-то хочет отцепить. Не надо, помощник бригадира удерживает ребят. Не надо мешать. Отойдя в сторону, ничего не замечая вокруг, о чем-то оживленно разговаривают Рамиз и Адиля...

По-видимому, несправедливо укорять драматурга во всех недостатках фильма. Многие из них возникли не из-за сценарных просчетов, а уже в процессе экранного воплощения. Режиссер-постановщик Ариф Бабаев в одном масштабе воспроизвел и главное и второстепенное. Побочное неоправданно укрупнено. Так, скажем, мелодраматическая история Нины заняла в картине центральное место, и большие сцены с ее участием мельчат главную тему фильма.

«Человек бросает якорь» — первый полнометражный художественный фильм режиссера А. Бабаева. Не делая скидок

«Человек бросает якорь»
Нина — Л. Марченко



на дебют, отмечая режиссерские погрешности, должен сказать, что многого ему удалось добиться. Прежде всего достоверна среда, в которой действуют герои, достоверны и сами герои фильма.

Заботясь о подлинности, режиссер привлек наряду с актерами-профессионалами исполнителей-непрофессионалов. Это требовало незаурядного умения работать с актерами, создавая единый ансамбль. Режиссер проявил это умение. Удачно выбрал на главную роль обнаружившего актерское дарование студента политехнического института Алескера Ибрагимова и добился, что он ничуть не проигрывает рядом со способной актрисой Земфирой Цахиловой (Адиля) и с опытной Людмилой Марченко (Нина).

Фильм снят оператором Арифом Нариманбековым на высоком современном профессиональном уровне, и если достоверность изображаемого была также и главной операторской задачей, то эта

задача решена. В картине преобладают сложные натурные съемки, выполнены они хорошо, в простой, сдержанной манере.

Посмотрев фильм «Человек бросает якорь», размышляешь прежде всего не над его недочетами, а над теми жизненными проблемами, которые поставлены в нем. Поэтому нельзя не оценить благородных намерений создателей картины, как нельзя не заметить определенных сдвигов в работе студии «Азербайджанфильм». «Человек бросает якорь» характеризует нынешние устремления бакинских кинематографистов, преодолевающих ложную монументальность, выспреннюю, холодную патетику, избегающих надуманных, чуждых реальной действительности коллизий.

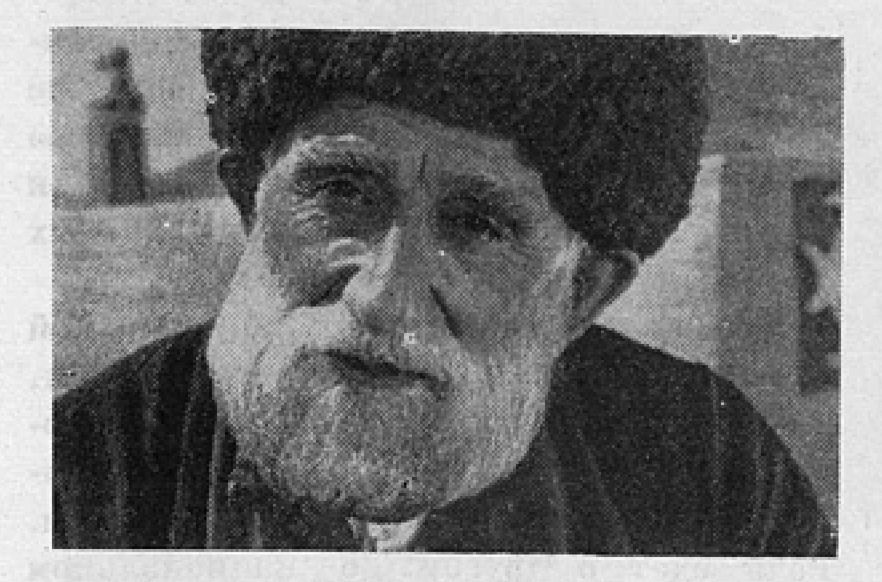
Сейчас Ариф Бабаев работает над новым художественным фильмом на современную тему. Картина будет называться «На светофоре — желтый свет» (сценарий Максуда Ибрагимбекова). Тема близка предыдущей работе режиссера, герои фильма — молодежь, об их вступлении в жизнь, о том, что волнует и юных, и старшее поколение, расскажут авторы с экрана.

Следовательно, не случайным было обращение режиссера к современным проблемам, с которыми познакомил нас фильм «Человек бросает якорь». И не остановился Бабаев на том, что сделал, видит, сколь неисчерпаема и важна полюбившаяся ему тема. Студия поддерживает режиссера в его устремлениях. Все это обнадеживает.

«Человек бросает якорь»



«Земля. Море. Огонь. Небо».
Дед Керим — И. Османлы



Кямиль — К. Раджаблы



По плану студия выпускает в год три полнометражных художественных фильма. И, конечно, естественно желание, чтобы все они были полноценными, значительными произведениями искусства.

Но хочется возразить против мнимой значительности. Я упомянул, что ее стараются одолеть, но этот процесс еще не увенчался на студии полным успехом. А ведь как бывает (и не только на «Азербайджанфильме»): не будь несостоятельных претензий на монументальность, иной фильм оказался бы короче по метражу, скромней по форме, но по существу — лучше.

Обо всем этом невольно думалось после просмотра фильма с необычным названием — «Земля. Море. Огонь. Небо». Четыре новеллы, вернее, четыре повести, из них слагается картина. Начинается фильм рассказом о скудной, иссушенной солнцем и ветром земле, о жизни уже давней, довоенной. Затем сменяют друг друга картины труда (море) и боевые эпизоды (огонь). А завершается фильм стремительным полетом в сегодняшнее небо.

Повести связаны между собой родственными узами героев и преемственностью их дел, судьбами нескольких поколений. Фильм задуман как эпическое произведение о жизни народной, о жизни республики за несколько последних десятилетий. Но эпос — это не только размах, это и глубина. Именно глубины картине недостает.

На всем протяжении фильма зрителю предлагается перечень фактов действительности. В аритмичном движении сюжета наспех регистрируются известные факты социального значения, подробно излагается семейная хроника — опять же факты, но в пространном повествовании, в замедленном темпе. Камера может долго-долго фиксировать: борются с бушующим морем рыбаки, тревожатся в ожидании, поднявшись на прибрежные скалы, их матери и жены...

Нет развития, напряжения. Нет драматургической цельности. Можно без ущерба для картины вынуть части второй, третьей повести или закончить перед четвертой, а можно при желании добавить пятую.

Зато первая новелла удалась авторам. Сценарист Анар дал жизнь двум интересным образам, двум героям — дедушке Кериму и его внуку Кямилю. Режиссер Шамиль Махмудбеков точно выбрал исполнителей. Отлично играет опытный азербайджанский актер Исмаил Османлы, очень привлекателен простодушный

и пытливый мальчуган Кямран Раджаблы в роли маленького Кямиля. Трогательны без сентиментальности наивные вопросы малыша о людях, о земле, о деревьях. Простая и мудрая философия — в ответах дедушки. И снята новелла оператором Расимом Исмайловым без модных затей, с тонким чувством национального колорита.

Особенно ярко запомнился один эпизод. Старое мусульманское кладбище. Дедушка и внук разговаривают о смысле человеческой жизни на земле. В кадре — надгробия из тесаного камня, испещренные арабской вязью, покрытые рисунками. Камера внимательна и пытлива, как маленький Кямиль. Вот она задерживается: на могильном камне деревенский живописец изобразил зингеровскую швейную машинку. Что это значит? Умерший был портным, скромный труд всей его жизни помнят и чтят люди.

А что нарисуют на могиле дедушки? Наверное, деревья, говорит он. Что же еще: он любит землю, он садовод. Всю жизнь он сажал деревья и оберегал их от солнца и от бурь... Естественно и органично входит в первую новеллу фильма, становится ее сутью вечная тема — о том, что оставляет после себя человек.

Что добавили к этому «Море. Огонь. Небо» — все последующие части картины? К сути — ничего, к плоти — избыточный вес. Право же, лучше было бы на материале новеллы «Земля» сделать добротный короткометражный фильм.

●

Каждому из нас доводилось видеть картины, о принадлежности которых к национальной кинематографии можно было судить только по формальному признаку — по марке студии. К чести бакинских кинематографистов надо сказать, что они таких фильмов в общем не делают. Марка «Азербайджанфильма» стоит на картинах, посвященных жизни родной республики, картинах, народных по своему духу.

В этом нет какой-либо национальной ограниченности. Напротив, проблемы, волнующие азербайджанских кинематографистов,—это проблемы, которые стоят и перед всем советским обществом. Речь идет о другом: о национальном своеобразии материала, об объекте искусства.

Мне встретились только два исключения. Одно из них — рекламная короткометражка для туристов «Здравствуй, Азербайджан!». Вопреки названию и назначению, эта лента старательно лишена характерных примет родного края.

О другом исключительном случае следует рассказать подробнее. Это последний из художественных фильмов, составляющих основную продукцию истекшего года. Это фильм, который вошел в план работы студии в силу серьезных и веских причин. Но картина, к сожалению, получилась совсем плохой, и понятным это должно было стать задолго до сдачи картины в прокат.

Появление приключенческого фильма «Поединок в горах» в плане студии никак нельзя считать случайным. Действие его происходит в Азербайджане. Кроме того, фильм задумывался к 50-летию пограничных войск. А главное — хорошие картины такого рода нужны, их воспитательное значение несомненно.

Но фильм, о котором идет речь,— это тот случай, когда и дети, и взрослые определяют содержание с небрежной краткостью: «про пограничников» или: «про шпионов». И сказать больше вроде бы нечего. «Про кого» — этим все сказано,

«Поединок в горах». Сархан — Р. Афганлы, Фарух — Ш. Аликперов



под этим подразумевается дежурный набор образов и сюжетных положений.

В кадрах фильма—Азербайджан. Однако с таким же успехом допустима подмена: Таджикистан, например,— были б горы, была бы граница, был бы поединок.

В фильме действуют пограничники, наделенные не характерами, а самой общей, шаблонной и внешней характеристикой, как в дурном школьном сочинении. Солдаты погранвойск бесстрашны и бдительны. Они стоят в дозоре. В часы отдыха упражняются на гимнастических снарядах либо играют на народных музыкальных инструментах. Но в основном — преследуют, догоняют, задерживают, обезоруживают нарушителей и доставляют их на погранзаставу. Ну а нарушители изворотливые, поймать их нелегко, они владеют некоторыми коварными методами иностранных разведок.

От испытанных штампов авторы фильма не отступают ни на шаг. А штампы услужливы, они тут как тут. Поединок происходит в горах — значит быть обвалу. Штамп требует, чтобы был обвал и чтобы для наших пограничников тот обвал не стал помехой.

Дальнейший разворот событий также строится по шаблону. Представители местного населения, знающие горы, как родной аул (кишлак), оказывают пограничникам помощь. Одна девушка, тоже из местных, прослышав о случившемся, вскакивает на коня и мчится на заставу узнать о судьбе своего любимого. Майор успокаивает девушку: все будет в порядке. Действительно, солдат-пограничник спускается с гор в плодородную долину и ведет перед собой обезвреженного диверсанта.

Надо заметить, что сама по себе традиционная жанровая устойчивость фабулы еще не предмет для критических наскоков. Возможные неудачи подобных фильмов далеко не всегда связаны с на-

правлением сюжета. А удача картины такого рода прямо зависит от того, насколько убедительными и эмоциональными окажутся образы героев, каков будет темп действия.

Но в том-то и беда, что сценарист А. Курбанов, режиссер К. Рустамбеков, актеры Ш. Аликперов (солдат-пограничник Фарух) и Р. Афганлы (нарушитель границы Сархан) ограничились штампами, создали образы поверхностные, не задевающие ни мыслей, ни чувств, ничего не добавляющие к опыту зрителей. И действие фильма вяло и скучно течет по знакомому руслу. Неужто никакой свежей идеи не было у авторов, когда они брались за эту работу?

Была. Сценарист придумал следующее: Сархан и Фарух — это отец и сын. Горькая военная судьба забросила отца на долгие годы за рубеж. Сын же вырос с мыслью, что его отец погиб на фронте. И вот — встреча: два мира, две идеологии, горный рубеж, поединок между сыном-пограничником и отцом-нарушителем.

Но все дело в том, что никакой драмы не происходит. И к привычной ситуации добавляется немногое: момент узнавания, сыновняя обида, не способная, однако, поколебать чувство долга. Схватка же между героями развертывается деловито и по всем правилам. В итоге сын уговаривает побитого отца идти с повинной на заставу.

Выдуманное «возвращение блудного отца» свою роль играет: подчеркивает, что основная тема фильма не подсказала авторам подлинно художественного, образного решения. В этих условиях традиционное становится стандартным, знакомое — банальным. Фильм только компрометирует важную тему.

●

«Азербайджанфильм» выпускает и документальные картины. Мне посоветовали познакомиться с работами молодого режиссера Октая Мир-Касимова. Его последний фильм — об известном азербайджанском композиторе Кара Караеве — еще не был завершен. Но я посмотрел предыдущие фильмы Мир-Касимова — короткометражки «Море у людей» и «Кобыстан».

«Море у людей» (сценарий Анара и М. Ибрагимбекова) — фильм-очерк. Черно-белый кадр, обычный формат. Все строго, просто. И взволнованно. Настроение картины во многом определено отличной музыкой композитора Эмина Махмудова, проникновенной, грустной.

О чем там грустить? Поначалу кажется, что для печали нет причин. В первых кадрах — пляж, плеск, веселый шум, смеющиеся, отдыхающие люди. Затем мы видим серьезное, рабочее море — море рыбаков, тружеников. И постепенно становится понятной причина грусти и волнения: уходит Хазар (Каспий), отступает от берегов, мелеет, беднеет рыбой.

Тревожно звучит песня: «Где ты, Хазар, где ты?.. Вернись, море!..» Я, может быть, неточно привожу текст песни, но за смысл ручаюсь.

Вернись, море!— это общая идея картины, призыв, обращенный не к морю — к людям. И это волнует. Потому что не может не волновать судьба родного Каспия, ставшего неотъемлемой частью жизни для миллионов людей. Потому что не может не заражать тревогой фильм, созданный с искренним и глубоким чувством.

«Кобыстан» (сценарий Анара и О. Мир-Касимова) — рассказ о горном крае, где обнаружены многочисленные наскальные рисунки первобытных людей.

«Жил-был...». Старик — С. Гасан-заде, Старуха — С. Мустафаева



Рисунки удивительные! И сняты они с достойной — не нарочитой, не назойливой — выразительностью. Эту ленту, как и предыдущую, снял оператор Заур Магеррамов.

Смонтирована картина искусно. Зритель получает представление о богатстве найденных археологических памятников — о рисунках, разнообразных по содержанию и стилю исполнения. И не только в этом преуспел режиссер. Фильм открывает страницы жизни далеких предков. Давным-давно прошедшие времена буквально оживают в смене кадров.

Но не продуман жанр картины, не продумана задача ее. Научно-популярным фильм не стал. Близок к тому — не более. В фильме нет сопровождающего комментария, и авторы не прибегали к какому-либо иному способу, с помощью которого «Кобыстан» мог бы обрести научную ценность, удовлетворял бы познавательный интерес.

Художественно-документальный очерк? Сценаристы и режиссер осуществили попытку образно осмыслить материал. Но, по-моему, их попытка несостоятельна, идет в ложном направлении. Авторы — на сей раз и нарочито, и назойливо — проводят параллель между той жизнью, что запечатлена в наскальных рисунках, и нынешней, снятой здесь же, в горах Кобыстана, в крохотной сценке.

...Пляшут, положив друг другу руки на плечи, три развеселых чабана. Колеб-

лющееся пламя пастушьего костра освещает их фигуры. Поворот камеры — и в кадре, в том же ракурсе, в той же композиции, освещенные тем же светом костра, пляшут три забавных человечка, с поразительным мастерством вырубленные в скале. Совпадение, на первый взгляд, полное. Но искусственно и наивно это сближение, доморощенная и немудрящая эта философия, якобы перебрасывающая мост через тысячелетия. И все это подчеркнуто талантливой, но намеренно вневременно́й музыкой тоже молодого Фараджа Караева (Караева-сына).

Издержки молодых? Очевидно, так. Однако столь же очевидны и способности молодых. Им бы побольше взыскательности к себе. А надеяться на них можно.

●

Познакомился я еще с одним молодым режиссером — Эльдаром Кулиевым. Посмотрел его первый и единственный пока игровой фильм «Жил-был...». Дипломная работа, трехчастевка. Сценарий по мотивам рассказа С. Кадыр-Заде «Осенние листья» написан самим Э. Кулиевым. Снята картина оператором Ю. Дуриновым.

...Осень. Опустевший дачный поселок. И словно забыты здесь два человека, он и она, старые, одинокие. Они знакомятся, заботятся друг о друге — они нужны друг другу, это заполняет, скрашивает их жизнь...

И этот фильм не без издержек. В картине немало лишних кадров, ненужных объяснений, а то и смысловых искажений. Так, если герой, находясь в комнате, слышит раскаты грома, режиссер не ограничивается фонограммой, не ограничивается и кадром — взглядом героя в окно, а вклеивает монтажной перебивкой объяснение — грозовое небо. А если герой охотится за дикой уткой, то каждый шаг, каждое движение его прослеживаются с таким напряженным вниманием, будто снимается детектив или сцена охоты имеет самоцельное значение.

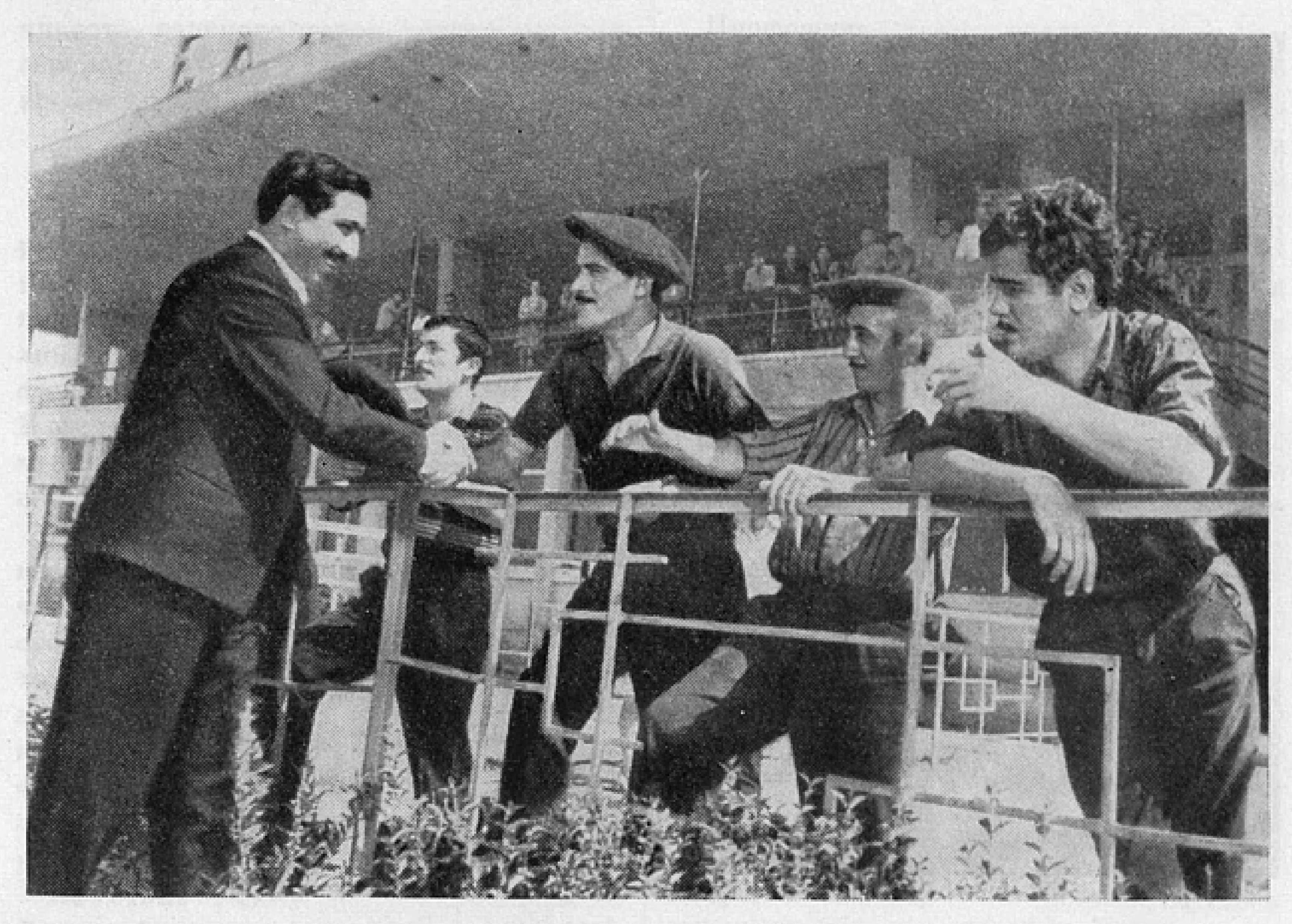
Однако главное в картине достигнуто. Главное — это лирическая интонация, с которой рассказывается незамысловатая и трогательная история. Тон делает музыку в этом фильме, камерном, негромком, задушевном. Жаль, что не почувствовал Э. Кулиев неуместность, грубоватость пояснений к тому, что, как говорится, ясно без слов. «...Пусть никогда никто не будет одиноким», — слышится закадровый голос. Ну кто нуждается в этом примечании? Идея фильма полностью раскрывается образными средствами.

Сейчас Эльдар Кулиев снимает полнометражный художественный фильм «В этом южном городе» по сценарию Рустама Ибрагимбекова.

...Маленькая городская улочка. На юге такие улицы служат не столько транспортной коммуникацией, сколько средством общения между соседями, жителями окрестных домов. В центре внимания автора — простые рабочие парни. Здесь они живут — работают, любят, ссорятся, развлекаются. Не все порой ладится у них, и нередко — по их вине. Присмотреться надо к каждому, понять каждого, ведь каждый — личность. А понять нетрудно: здесь жизнь в общем-то открытая, улица видит и знает все.

Сценарий Р. Ибрагимбекова написан как будто в свободной форме: автор не «закручивает сюжет», а наблюдает за естественным движением обыденной, повседневной жизни. Вроде бы одна-единственная забота у сценариста: пристально проследить мотивы поступков героев.

«В этом южном городе»



Но на самом деле факты жизни отобраны строго, четко разработан сюжет.

Примечательна в этом смысле хотя бы так называемая фигура обрамления. Действие начинается трагедией — местью за измену. И кончается местью за измену — повторяется, но уже как фарс: на отмщении, причем показном, настаивает сама жертва, стремясь к соблюдению декорума. Привожу этот пример, чтобы стало ясно: автор выстраивает сюжет — и так, что между его конечными пунктами размещается картина изменяющейся действительности.

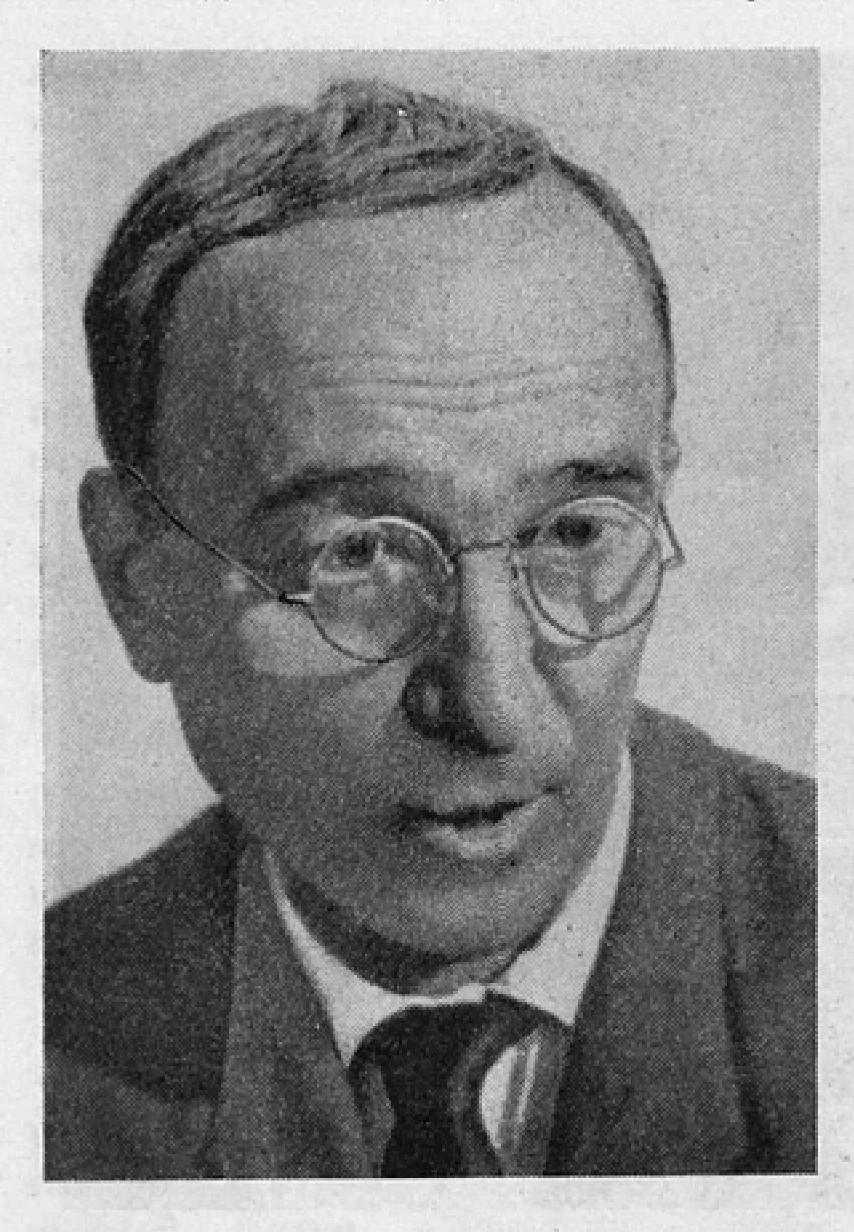
Сложно переплетаются в сценарии патетическое и комическое. Сложно, как в реальной действительности. По-видимому, нелегко будет режиссеру найти соответствующее экранное воплощение. Но если удастся — фильм будет интересным.

●

Началась работа над полнометражным художественным фильмом «1001-я ночь войны». Режиссер Гасан Сеидбейли проводил кинопробы, готовился к съемкам. И радовался сценарию Максуда Ибрагимбекова:

— Первый раз, понимаете, зрители увидят на экране военный Баку. Обидно было: сколько у нас городов-героев, о каждом есть кинофильмы, а Баку такую огромную роль в войне сыграл — мы же ни разу его толком не показали... Главный герой, если, конечно, все у нас полу-

«1001-я ночь войны».
Учитель Джабиш Асадович — С. Алескеров



Жена учителя — Ш. Мамедова



чится, как задумано,— очень любопытный будет. Да вы, наверное, знакомы с ним по рассказу Максуда...

Рассказ М. Ибрагимбекова «Кролик», положенный в основу сценария, опубликован в журнале «Юность» № 6 за 1968 год. Отсылая к рассказу читателя статьи, хочу предупредить, что по просьбе режиссера автор, работая над сценарием, расширил круг действующих лиц, ввел новые эпизоды — конкретизировал, прописал фон. Но образ главного героя оставлен без изменений: школьный учитель, кроткий, мягкий человек, слабый, даже беспомощный. Однако во всем, что касается принципов, убеждений, он необоримо силен, он заражает силой духа.

В армию его не взяли: зрение никуда не годится. Но идут на фронт его ученики, им воспитанные,— бескомпромиссно стойкие, с чистым и зорким взглядом... Герой и в самом деле фигура колоритная, а рядом с ним не менее интересные, живо выписанные в сценарии образы наших современников.

Я был на площадке, когда режиссер Г. Сеидбейли и оператор А. Нариманбеков проводили пробную съемку. Перед камерой спорили о чем-то учитель и его жена. Непонятная мне азербайджанская речь позволяла сосредоточиться на внешнем облике персонажей, на рисунке игры, душевном состоянии. Выбор актеров показался мне точным. Психологически убедительно выглядели мягкая неуступ-

чивость главного героя, запальчивость героини... А о прочем не пришло еще время судить.

●

Планы на будущее — основная тема разговоров на студии. И основание для надежд здесь есть. Пусть далеко не безупречны сегодняшние результаты— в целом они свидетельствуют о стремлении стать вровень с запросами времени. И лучшее из сделанного сегодня, и то, что задумано, говорит о широте поиска, о тематическом многообразии.

В активную работу включены сегодня все: сейчас на студии ни один из творческих работников не значится в простое. И еще один обнадеживающий симптом: поддержка, которую оказывают здесь молодым. Новые идеи, подсказанные жизнью и воплощающие ее, встречают самое внимательное отношение. Значит ли все это, что завтра будет успех, рывок вперед?

Не стоит гадать и пророчествовать. Лучше бы так: навестить студию год спустя, посмотреть новые фильмы, сопоставить с продукцией минувшего года — и вместе с кинематографистами «Азербайджанфильма» поразмышлять о том, что и почему удалось, а что еще осталось нерешенной задачей.

Баку—Москва

На „средней волне"

И. Козенкраниус

Прошедшие годы явились временем бурных сдвигов в развитии всего советского общества. Нет такой сферы общественной жизни, на которую не оказали бы самого плодотворного влияния решения XXIII съезда КПСС и Пленумов Центрального Комитета. Эти решения способствовали созданию атмосферы высокой принципиальности, помогли творческому осуществлению задач коммунистического строительства.

Я говорю об этом потому, что облик социалистического искусства определяется всей нашей жизнью. Смелость мысли и творческого поиска, активность в утверждении великих идей не являются в наше время приоритетом только художников — они отражают поступательный ход развития общества в целом.

С этих позиций мне и кажется важным проанализировать творчество эстонских кинематографистов за последнее время.

Еще на первом съезде Союза кинематографистов Эстонии в 1962 году обращалось внимание на то, что «Таллинфильм» не подготовил для запуска в производство на следующий год ни одного серьезного сценария, перспективное планирование художественных фильмов носит случайный, стихийный характер. Это было главным пробелом в работе студии. Давайте посмотрим, что же сделано за прошедшие пять лет в эстонском кино, какие фильмы созданы за это время?

В 1963 году «Таллинфильм» выпустил картины «Розовая шляпа», «Укротители велосипедов», «Следы». Увы, только последний фильм А. Саара и К. Кийска (во всесоюзном прокате он шел под названием «Оглянись в пути») заслуживал внимания.

Статья написана по материалам доклада на втором съезде Союза кинематографистов Эстонии.

В 1964 году на счету «Таллинфильма» оказались всего две ленты — «Ноль три» и «Новый Нечистый из Преисподней». В 1965 году эстонский кинематограф вновь показал лишь фильмы «средней руки» — «Молочник из Мяэкюла», «Нам было восемнадцать» и слабую картину «Супернова».

1966 год. На «Таллинфильме» были созданы «Что случилось с Андресом Лапетеусом?», «Письма с острова Чудаков», «Девушка в черном» — картины, тоже не сделавшие погоды в кинематографе.

1967 год. В то время как кинематограф других союзных республик активно и разносторонне вмешивается в жизненные процессы и открытию в киноискусстве нового содержания сопутствуют поиски новых художественных средств, картины студии «Таллинфильм» в основном остаются замкнутыми в привычном круге тем и интересов, в рамках традиционных художественных решений. Влияние лучших достижений современного советского кино не сказалось пока на эстонском киноискусстве, на конкретных принципиально значительных работах.

Если проанализировать успехи многонационального советского кинематографа, то не трудно будет увидеть, как серьезна проблематика фильмов, как интересны и индивидуальны искания создателей фильмов, как своеобразны почерки художников. У нас же весьма сложно обнаружить творческую личность в готовом произведении. Даже когда в процесс создания картины включается человек с явно индивидуальным складом мышления, с творческой фантазией — будь то режиссер, сценарист или оператор,— в ходе коллективной работы эта индивидуальность почти неизбежно нивелируется, превращается в некое «среднее кинематографическое». Так, например, если убрать титры «Молочника из Мяэкюла», то трудно представить себе, что на экране произведение совместного творческого труда В. Пансо и Л. Лайус. А разве можно сказать, что фильм «Нам было восемнадцать» есть результат познания действительности, органически родившийся как выражение мыслей и чувств А. Саара и К. Кийска?

Бедность и однообразие наших художественных фильмов проистекают от того, что авторы в лучшем случае регистрируют явления действительности, не пытаются глубоко их осмыслить. А регистрация, причем самая добросовестная, никогда еще не рождала открытия.

Критическая оценка, разумеется, не заставляет огульно зачеркивать все, что было сделано в эстонском кино в последние годы. Наше киноискусство за это время по праву удостаивалось признания на внутрисоюзных кинофестивалях. Так, дважды обретал свой дом в Таллине «Большой янтарь» — его завоевали «Ледоход» и «Новый Нечистый из Преисподней». Лавры доставались и нашим документальным фильмам. Специальными призами было отмечено творчество эстонских актеров Э. Ратасеппа, К. Карма, Ю. Ярвета. На всесоюзных фестивалях эстонская кинематография привлекла внимание своими кукольными фильмами («Отть в космосе» и «Талант»). Но, конечно же, эти частные успехи не меняют той реальной и, скажем честно, тревожной картины в национальном эстонском кино, которая сложилась сегодня.

В свое время положительные сдвиги в эстонском кинематографе определили прежде всего ясность идейных замыслов авторов, обращение к актуальным жизненным проблемам, способность к внимательному исследованию человеческих характеров. Говоря об этом, я имею в виду та-

кие произведения, как «Парни из одной деревни» Э. и В. Бэкманов и Ю. Мююра, «Ледоход» А. Хинта, А. Борщаговского и К. Кийска, «С вечера до утра» В. Пансо и Л. Лайус. Но в первую очередь здесь следует назвать «Следы» А. Саара и К. Кийска — произведение, осмысливающее с партийных позиций сложные проблемы действительности (действие картины происходит в первые послевоенные годы), фильм П. Куусберга и Г. Кромонова «Что случилось с Андресом Лапетеусом?», где говорится о взаимоотношениях человека с обществом, о человеческом долге, ответственности перед людьми.

И все же картины эти, как и последующие — «Молочник из Мяэкюла», «Девушка в черном», «Полуденный паром»,— остановились где-то на полпути в завоевании идейно-художественных высот. Хотя у этих фильмов, в особенности у «Полуденного парома» К. Кийска по сценарию Ю. Смуула, были реальные предпосылки стать произведениями куда более интересными, с гораздо большей силой общественного звучания.

Если такие слабые ленты, как «Укротители велосипедов», «Ноль три», «Супернова», «Венская почтовая марка», не вызывают никакого желания размышлять и спорить, то фильмы, о которых говорилось выше, рождают противоречивые чувства. В них видишь интересный, серьезный замысел, а рядом — несовершенство, аморфность художественных решений.

Здесь мы и подходим к основной беде эстонского кино: наши фильмы, как правило, это фильмы «среднего уровня», они иллюстративны и по мысли и по форме. Вялость в развитии сюжета, уныло-назидательная манера повествования, однообразие в интонации и выразительных средствах — вот что мешает им вызвать живой интерес зрителей. Ведь не случайно лучшие фильмы братских народов эстонские зрители смотрят с большей охотой и удовольствием, чем картины производства «Таллинфильма».

Почему так происходит, в чем причины такого безрадостного явления? Мне кажется, прежде всего — в одностороннем, неглубоком изучении и осмыслении материала действительности, в том, что он абстрагируется от многообразных жизненных связей, от характера эпохи. А корни этого следует искать в том, что пульс творческой жизни кинематографистов не соответствует требованиям современности.

Режиссер К. Кийск на одном из пленумов правления Союза кинематографистов верно говорил:

«Какое-то равнодушие или случайность царят у нас в отношении нашего творческого будущего... Отсутствует своя, так называемая «большая тема», о которой хотелось бы говорить по-новому и интересно. Мы стали инертными... Вместо того чтобы, расталкивая друг друга локтями, идти в гущу народа, сидим на своей низенькой кочке в незапыленных лаковых ботинках».

Это горькие, но справедливые слова. Только ясное понимание того, что наше национальное искусство должно помогать коммунистическому воспитанию народа, активно поддерживать и поощрять новое в развитии общества, что мы не просто профессионалы, а художники, на которых возложена высокая гражданская миссия,— только такой взгляд на вещи может дать плодотворные практические результаты. Важно выяснить, во имя чего существует эстонское киноискусство, во имя чего работает, творит каждый кинематографист в отдельности? Это главный вопрос, требующий точного ответа.

И если в этом свете посмотреть на наши фильмы, на наш эстонский кинематограф,

то нетрудно увидеть, что уровень нашего кино ниже уровня развития многонационального советского киноискусства.

Думается, те же недостатки характерны и для эстонской документалистики. Еще не так давно наши документалисты радовали интересными работами, а сегодня оказались во власти стандарта. И здесь мы позади боевой кинопублицистики, которую отличает прежде всего мысль — активная, анализирующая, неутомимость поиска художника, обращающегося к событиям и явлениям жизни, чтобы пропустить «сквозь себя» увиденное. А у нас привыкли подгонять под привычные, установленные образцы любое содержание. Появляются настолько поразительные по своей инертности, пассивной декларативности режиссерские работы, что их нельзя отнести к произведениям искусства.

В то же время рядом с лентами, выдержанными в стиле сухого протокола, оказываются фильмы, выражающие другую крайность — откровенную демонстрацию выразительных средств.

Правда, справедливость требует отметить имена творчески ищущих документалистов Валерии Андерсон и Семена Школьникова, хотя и не все их картины по-настоящему удачны. На мой взгляд, определенной поддержки заслуживают первые режиссерские опыты Юло Тамбека—«Мементо» и «Тайны Таллина», где выступает режиссер, способный на свое слово о жизни и о людях. И меня не пугает, быть может, слишком экспериментальный характер «Тайн Таллина» — для молодого художника это эскиз к будущим работам.

Когда речь идет о серьезных недостатках в области эстонской документальной кинематографии, нельзя обойти молчанием ошибки в творческом планировании, в формировании репертуара. Сама организация дела поставлена на студии так, что она осложняет создание фильмов проблемных, мешает работе над действительно серьезными темами. Чисто административные меры вместо серьезного творческого разговора, категорические, односторонние оценки, не учитывающие сложностей и закономерностей живого процесса развития искусства, порой подавляют инициативу художников, вызывают ненужные недоразумения, в конечном итоге приводят к созданию тех обтекаемо-унылых произведений, которые тормозят дальнейший рост национальной кинопублицистики.

В связи с этим вообще возникает вопрос взаимоотношений художника и студии как организатора кинопроизводства.

Никто не будет спорить с тем, что киностудия — государственная организация, работающая по определенному плану, обязанная в соответствующие сроки выпускать столько-то плановых единиц. Но нельзя забывать, что это не только производственная организация, но и творческая. Нельзя не учитывать особый характер труда людей, работающих над созданием фильмов. Между тем для руководства студии порой все заботы сосредоточиваются лишь на выполнении плана, успехи или неуспехи измеряются количеством выданного метража. Сам творческий процесс, трудности, которые испытывает художник в своей работе, часто не встречают понимания. А это как раз способствует рождению холодного ремесленничества, появлению серых, обезличенных картин. Ведь если режиссер получает в руки сырой сценарий и на доработку его дается всего полтора месяца, естественно, не приходится ждать яркого, интересного художественного решения. Компромисс и рождает ту самую посредственность, о которой сегодня мы с такой горечью говорим.

Таллин

Живая преемственность

Т. Пономарева

«Художественный театр — это лучшие страницы той книги, которая будет когда-либо написана о современном театре». Вещие слова А. Чехова подтвердил семидесятилетний путь одного из старейших русских театров, всегда остававшегося верным реализму, высокому общественному предназначению. Театра, названного его создателями Художественно-общедоступным. Театра, где родилась система Станиславского, ставшая символом веры не только для мастеров советского искусства, но и для прогрессивных деятелей мировой сцены и экрана.

Проблема «Традиции Художественного театра и кино» еще не раз привлечет внимание исследователей и практиков экрана.

Начало близости МХАТа и кино относится к тем далеким временам, когда в русском кинематографе появились первые игровые фильмы. Вся история русского советского кинематографа так или иначе связана с именем Художественного театра.

Огромное значение традиций Художественного театра для киноискусства — факт всеми признанный. О МХАТе и кино существует солидная литература. Но жизнь, развитие кинематографа и киноведения заставляют заново обратиться к некоторым сложившимся ранее взглядам на фильмы, на деятельность актеров и режиссеров, связанных в той или иной мере с именем Художественного театра, а «дистанция времени» помогает делать это с большей объективностью...

●

Существуют две полярные точки зрения на роль Художественного театра в формировании дореволюционного кино. Первая связана с признанием особой роли актеров МХТ, во многом определивших национальный стиль русского кино. Вторая отрицает выдающееся значение актеров Художественного театра в развитии кинематографа той поры.

Вполне понятно, что кинематограф не мог пройти мимо опыта Станиславского. «...Само существование Художественного театра,— писал Н. Иезуитов,— рядом с дореволюционным фильмом накладывало на последний эстетические обязательства»*. Это совершенно закономерно. Но мог ли тогда экран выполнить эти «эстетические обязательства», если даже театральное искусство еще не могло в необходимой мере оценить и использовать принципы МХТ?

Свыше восьмидесяти актеров Художественного театра и его студий приняли тогда участие в фильмах. Цифра внушительная, но она не исчерпывает всей сложности и противоречивости взаимоотношений молодого, начинающего искусства со зрелой культурой МХТ. Имя артиста Художественного театра само по себе еще не могло служить гарантией высокого актерского мастерства на экране потому, что важны не только школа и талант исполнителя, но и творческая направленность, мастерство кинорежиссера, его умение работать с актером. А в дореволюционном кино еще не были нащупаны пути, которые бы позволяли рас-

---

* Н. Иезуитов. Актеры МХАТ в кино. М., Госкиноиздат, 1938, стр. 8.

Спектакль МХТ «Три сестры» (1901).
В. Барановская — Ирина



К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко и пытавшихся использовать их в работе с исполнителем. Деятельность этих кинорежиссеров хорошо известна. Нет никакой необходимости напоминать в который раз имена актеров МХТ, успешно выступивших на экране.

Гораздо большей опасностью для репутации школы Художественного театра является не недооценка, а превратное толкование союза МХТ и кинематографа. Имя Художественного театра не случайно упоминается в связи с «психологическим» направлением русского кино, но проводить безоговорочные параллели, как это

«Пиковая дама» (1916).
В. Орлова — Лиза



крыться на экране театральному актеру. Это пришло гораздо позже. Но уже сами попытки найти точки соприкосновения с Художественным театром много значили для кино той поры.

Дореволюционный кинематограф, пусть в очень скромных масштабах, все же пытался использовать богатую сценическую культуру, особенности актерской школы Художественного театра. Как известно, с традициями МХТ связывают прежде всего «психологический» кинематограф дореволюционного времени: творчество Я. Протазанова, В. Гардина, широко привлекавших актеров МХТ к съемкам, интересовавшихся сценическими открытиями

«Царевич Алексей» (1919).
Л. Леонидов — Петр I



обычно делают, между искусством МХТ и кино тех лет неправомерно. Это разные уровни искусства, даже если речь идет о фильмах и актерских работах, ставших несомненными достижениями экрана. Это различие примет особо принципиальный характер в киноискусстве 20-х годов. Для доказательства обратимся к высказываниям К. С. Станиславского.

Первые мысли и записи К. Станиславского о кино относятся к 1913—1914 годам и носят преимущественно характер теоретических предположений, догадок. Несмотря на весьма сдержанное отношение к кино, несмотря на то, что Константин Сергеевич пока отказывает экрану как искусству в какой-либо оригинальности и не видит в нем духовной ценности, великий реформатор сцены тем не менее улавливает одну из важнейших особенностей экрана, пусть даже весьма несовершенного пока,— речь идет о возможности и необходимости в кино большей, чем в театре, естественности, реалистичности исполнения.

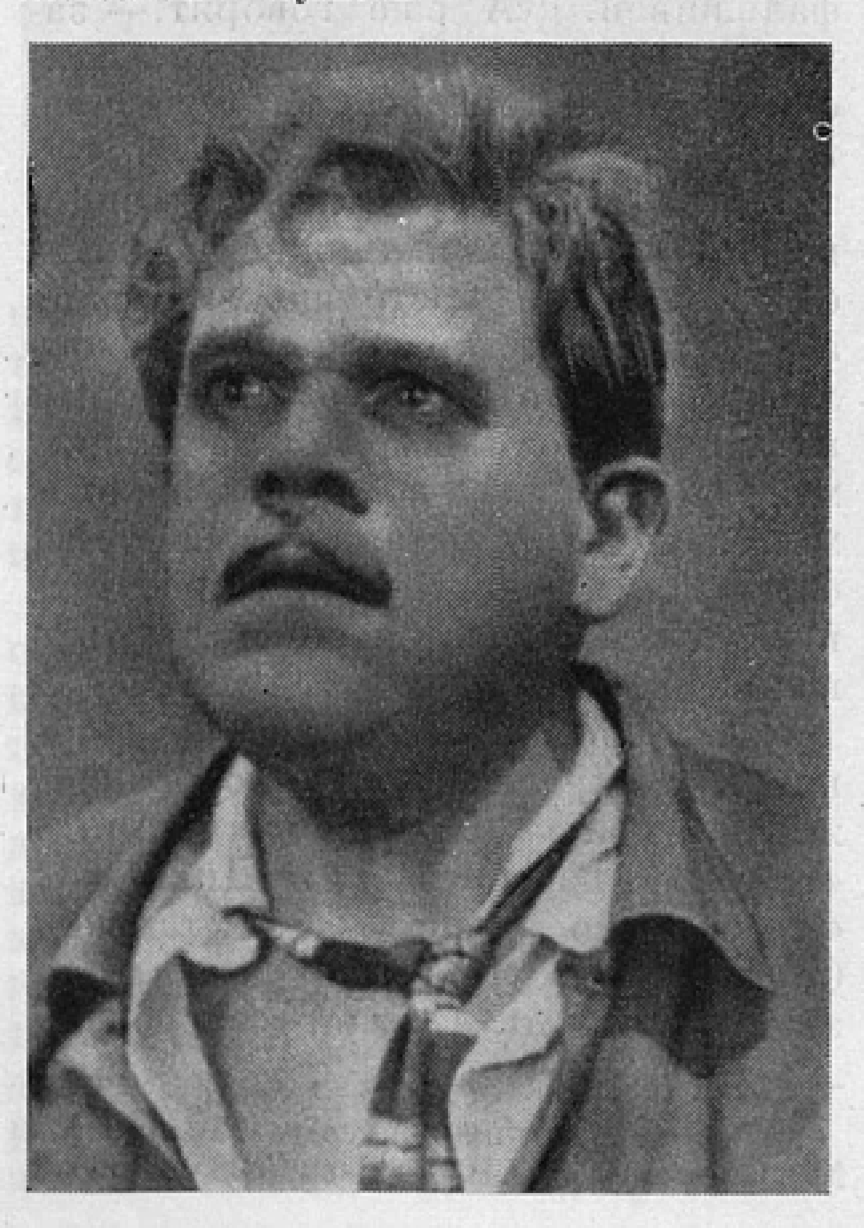
Известная попытка К. Станиславского и О. Книппер-Чеховой сыграть сцену из «Месяца в деревне» в настоящем парке оказалась своеобразной проверкой меры убедительности актерского исполнения, достигнутой на сцене МХТ. Их игра, вызывавшая в театре всякий раз ощущение непривычной для сцены тонкости и искренности, в условиях живой природы оказалась искусственной, почти фальшивой. («А еще говорят,— заметил по этому поводу К. Станиславский,— что мы довели простоту до натурализма!») Это произошло летом 1912 года. А уже на следующий год в его записной книжке мы читаем: «На фоне настоящей природы актерам синематографа волей-неволей пришлось быть естественными настолько, что они боятся даже грима и надевают его в самых необходимых случаях, в остальное же время оставаясь всегда со своим собственным лицом, отчего в синематографе и преобладают бритые лица»*.

«Несовершенство» театра по сравнению с экраном отчетливо обнаружилось при постановке знаменитого «Сверчка на печи» Ч. Диккенса. «Пьеса,— по мнению Константина Сергеевича,— требовала не просто актерской игры, а какой-то особенно

* Сб. «Вопросы киноискусства». Выпуск 6. М., изд-во АН СССР, 1962, стр. 285.

интимной, льющейся прямо в сердце зрителя»*. И актеры добились этого, так как играли в маленьком помещении, без рампы. В большом же зале эти тонкости игры неизбежно пропадали: «...Актерам приходится возвышать и напрягать голос и по-театральному подчеркивать игру»**. «Естественная декорация» диктовала новые приемы исполнения, к которому и стремились актеры МХТ на сцене, но которое было связано с неизбежными трудностями. Обстановка реальной усадьбы «Месяца в деревне» подсказывала иной тон, иную степень простоты и интимности игры. И все это требовало уже не театрального зрительного зала и сцены, а кинокамеры... Константин Сергеевич постоянно искал пути к сохранению первозданности ощущения исполнителем роли, продлению ее жизни в той свежести и непосредственности, какие бывают в начале работы. Он признавал существенные преимущества экрана, который может фиксировать игру исполнителя тогда, «когда роль свежа и у актера в роли переживание еще не успело перейти в ремесло»***.

«Человек родился» (1928).
И. Москвин — Кулыгин



«Современные синематографические актеры научат настоящих актеров, как жить,— пишет К. Станиславский в 1913 году.— На экране все видно и всякий штамп навсегда припечатан — тут всего яснее разница между старым и новым искусством.

Хотите видеть разницу между искусством представления и искусством переживания — идите в синематограф»****.

Как бы мгновенным отзвуком на эти мысли прозвучали слова кинематографиста Н. Туркина. Полемизируя по поводу игры Л. Кореневой с рецензентом фильма Е. Бауэра «Кумиры», который писал, что актриса «не изображает чувства, а переживает их, как на подлинной сцене подлинного театра»*****, Туркин заметил:

---

* К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 354.

** Там же.

*** Там же.

**** Сб. «Вопросы киноискусства». Выпуск 6. М., изд-во АН СССР, 1962, стр. 283—284.

***** «Вестник кинематографии», 1915, № 110/8, стр. 34.

«Чины и люди» (1929).
М. Тарханов — Модест Алексеевич



«Здесь театр ставится в образец кинематографу. При всей своей любви к театру вообще и к Художественному, где служит Л. М. Коренева, в особенности, я принужден протестовать против такого соотношения между театром и кинематографом.

Именно экран кинематографа не допускает никакой фальши, экран требует подлинного переживания. Театр не только мирится, но должен прибегать к «изображению» переживания»*. «В самом существе искусства кинематографа,— замечает Туркин,— оказались такие достижения, к которым театр тщетно стремился, которых театр искал, как искали у Метерлинка дети синюю птицу...»** Он же устанавливает прямую связь между экраном и первыми большими результатами «системы» в спектакле «Месяц в деревне»: «Возьмем игру К. Станиславского в роли Ракитина... Сколько раз в течение спектакля безмолвные переживания Ракитина приковывают к себе внимание и как много дают они зрителю... Лишь Дузе, Станиславский и другие немногие, обладающие даром говорить без слов, глубоко волновать своими внутренними переживаниями и очаровывать выразительностью своих глаз, лишь те достойны будут войти в творческое святилище кинематографа»***.

Но киноискусство дореволюционных лет, конечно, не могло воспользоваться в полной мере опытом МХТ, даже тогда, когда ощущало его перспективность. Теоретическая мысль экрана намного обогнала практические попытки и удачи и вообще объективные возможности кинематографа той поры, предугадывая в творческих принципах Художественного театра то, что разовьется и станет основой киноискусства много позже. Суть роли МХТ для киноискусства тех лет можно определить той потенциальной кинематографичностью, которая тогда была наблюдена, угадана, предсказана (в первую очередь самим Станиславским), а претворилась в жизнь кинематографом много позже.

Сохранилось очень немного сведений о том, какие фильмы видел Станиславский, как их воспринимал, но его высказывания разных лет о кино свидетельствуют о том, что Константин Сергеевич неустанно следил за

---

* «Вестник кинематографии», 1915, № 118/9, стр. 18.

** «Вестник кинематографии», 1915, № 108/5, стр. 18.

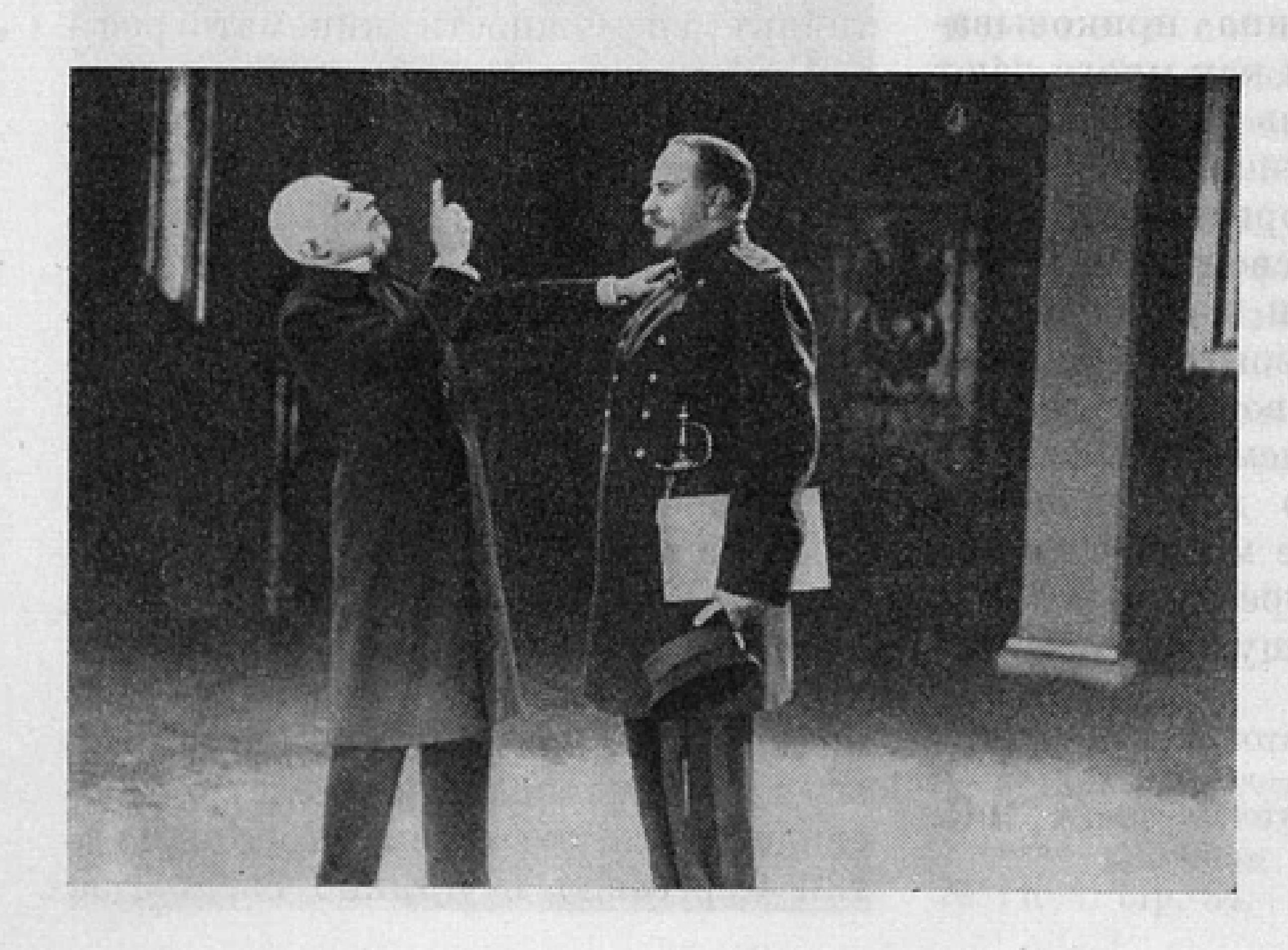
*** Там же.

развитием этого искусства. По этим высказываниям можно судить, что Станиславский отчетливо видел границы искусства театрального реализма, за пределами которого должна открыться новая перспектива. За пределами которого простиралась территория другого искусства. Он ощущал не столько возможность самобытного развития кино, сколько потребность в этом виде искусства, подтверждающем те закономерности и принципы, которые он открыл и сформулировал в своей «системе».

Как «произнести» на сцене «внутренний монолог»?.. Как передать динамику мыслей и чувств слушающего «бездействующего» актера? Как укрупнить духовный мир героя на сцене, не прибегая к шаблонному театральному нажиму?.. Эти вопросы, привлекавшие внимание Станиславского, требовали детальнейшей разработки актерской техники. А с другой стороны, Станиславский понимал, что в кино они могут быть технически решены очень просто. Но на экране, в свою очередь, проблема «крупного плана» связана тоже с определенными сложностями. Они в том, чтобы наполнить «крупный план» непрерывной мыслью, внутренней динамикой. И Станиславский понимал, что экран в отличие от сцены требует большей точности и тонкости от актера, что он разоблачает малейшую, в театре, может, и незаметную, фальшь.

Вот характерная запись 1928 года: «Артист должен быть одновременно и хорошим декламатором и хорошим киноартистом»* (разрядка моя.— *Т. П.*). Тут уже кино ставится в пример театру. Во время репетиции Константин Сергеевич, требуя наибольшей концентрации «переживания» при максимальном внешнем

* Музей МХАТ. Фонд К. С. Станиславского. Зап. книжка № 417, л. 20.



«Белый орел» (1928). В. Мейерхольд — сановник, В. Качалов — губернатор

«Раскольников» (1922. Германия).
А. Тарасова — Дуня Раскольникова (справа)



лаконизме и «бездействии», говорил актеру: «У вас по лицу проходит кинолента». В его рабочих терминах встречаются и такие: «экран нашего внутреннего зрения», «просмотр киноленты внутренних видений». Эти замечания в контексте поисков средств реалистической игры имеют совершенно определенное отношение к кинематографу. В преддверии звукового кино Станиславский писал: «Я утверждаю, что актер говорящего кино должен быть несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены...»*

●

Наше киноведение давно уже сжилось с мыслью о том, что промхатовская ориентация «Межрабпома», о чем подробно писал в своих воспоминаниях его директор М. Алейников,— это и есть основная линия сотворчества экрана и Художественного театра в 20-е годы. Еще сегодня мы читаем: «...Желябужский, бывший вместе с Я. Протазановым наиболее последовательным проводником мхатовской теории и практики в кино...»**

Действительно, коллектив «Русь» (позже — «Межрабпом-Русь») довольно охотно привлекал мхатовских актеров, режиссеров. Здесь работали великолепный знаток и толкователь школы МХТ Н. Эфрос, опытный режиссер А. Санин, близкий к Художественному театру Ю. Желябужский и целое созвездие блестящих мхатовских артистов. Но случилось так, что по ряду самых различных причин благородные постулаты «Межрабпома» иногда оборачивались против доброго имени Художественного театра. «Русь» стремилась к приподнятому реализму, тонкому и детализированному рисунку актерского исполнения, углубленной психологической разработке сюжета, простоте художественного оформления, — так резюмировал устремление коллектива М. Алейников, боровшийся с искренним энтузиазмом и энергией за теснейшие контак-

«Аэлита» (1924).
Н. Баталов — Гусев, В. Орлова — Маша



---

* К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6. М., «Искусство», 1959, стр. 277.

** Р. Соболев. Юрий Желябужский. М., «Искусство», 1963, стр. 72.

ты экрана и МХТ. Но вот о «Девьих горах», фильме 1918 года, почти со стопроцентным составом артистов МХТ, где хорошие театральные актеры грубо имитировали подобие чувств и переживаний, пользуясь набором всех штампов и «масок чувств» актера-ремесленника, он же писал: «Этой работой было положено начало внедрению методов Художественного театра в создание кинематографического произведения»*.

Продукция «Межрабпома» — такие фильмы режиссеров Ю. Желябужского, К. Эггерта, как «Морозко», «Победа жéнщины», «Хромой барин», «Медвежья свадьба», «Ледяной дом»,

«Дезертир» (1933).
Б. Ливанов — Карл Рени



«Четыре и пять», «Кто ты такой?», «Человек родился», «В город входить нельзя» и т. д. и т. п.,—была близка по своей эстетике старому дореволюционному кино.

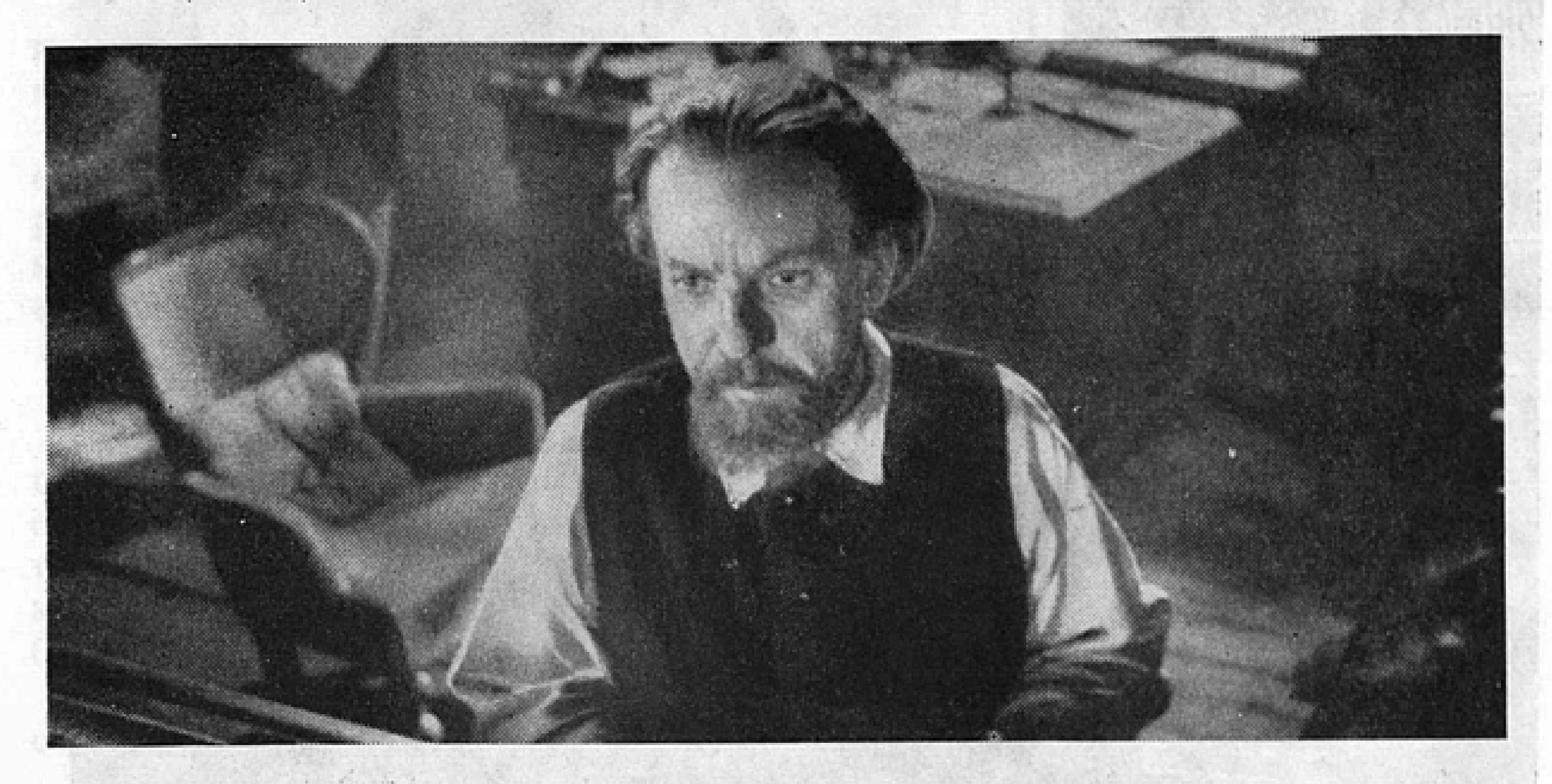
Даже блестящие экранные работы больших мхатовских мастеров, таких, например, как И. Москвин, В. Качалов, Л. Леонидов, не могли существенно изменить творческого лица «Межрабпома». «Поликушка», имевший громадный резонанс на мировом экране благодаря таланту Москвина, был поставлен режиссерски на уровне обычного ремесленного кино. Игра Москвина опередила свое время. Она взывала к резкому слому всей «бутафории» и азбучности старого кино. Она предвещала (и требовала!) иную, большую кинорежиссуру.

Споры о традициях МХТ и деятельности «Межрабпома» принимают гораздо более сложный характер, когда они касаются такого мастера, как Я. Протазанов.

Протазанов олицетворял своим творчеством, как давно принято считать, последовательное проведение принципов К. Станиславского в кино. В его картинах снималось много мхатовских актеров (Н. Баталов, В. Орлова, И. Москвин, В. Качалов, В. Михайлов, М. Тарханов, В. Станицын, В. Ершов, В. Попов, М. Чехов). Но даже если в этом видеть следование традициям МХТ, то они далеко не выдержаны. Так же охотно Я. Протазанов снимал и актеров иных театральных традиций: М. Блюменталь-Тамарину, Н. Церетели, М. Климова, А. Кторова, О. Жизневу, И. Аркадина и других.

* «И. М. Москвин». Статьи и материалы. М., ВТО, 1948, стр. 254.

«Человек с планеты Земля» (1958).
Ю. Кольцов — Циолковский



Заслуги Я. Протазанова в создании и воспитании киноактера, естественно, сыграли свою большую роль и в советском киноискусстве. Но нельзя не согласиться с теми исследователями, которые в последнее время пересматривают роль и место этого режиссера в нашем кинематографе, дружно отводившиеся ему киноведческой наукой в 30-е—50-е годы как создателю фундамента актерского творчества в кино и проводнику традиций Художественного театра. Не без основания оспаривает это положение Р. Юренев: «И не МХАТ с его глубоким психологизмом, подводным течением диалогов, вживанием в образ, а театр Корша с его легкостью, отточенным внешним мастерством, броскими, хотя и поверхностными характеристиками был ближе всего межрабпомовским фильмам»*.

Положение МХТ накануне и после 1917 года было трудным. Назрела необходимость пересмотра театром своих идейно-художественных задач. К началу революции наметился некоторый разрыв (собственно говоря, в какой-то мере он всегда был) между лабораторными поисками К. Станиславского, между дальнейшим развитием и углублением его творческого метода и практикой самого театра (Константин Сергеевич, его творческая мысль были всегда «в пути»; он постоянно совершенствовал свою «систему», «преодолевая» свои конечные, как казалось на конкретных этапах, открытия). Только большой любовью и желанием предостеречь свое детище продиктовано следующее высказывание Константина Сергеевича (1919—1920 годы): «Теперешний Художественный театр — не художественный. Причины: а) потерял душу — идейную сторону; б) устал и ни к чему не стремится; в) слишком занят ближайшим буду-

---

* Р. Юренев. Советская кинокомедия. М., «Наука», 1964, стр. 125.

«Коммунист» (1957).
В роли В. И. Ленина — Б. Смирнов



щим, материальной стороной; г) очень избаловался сборами; д) очень самонадеян и верит только в себя, переоценивает; е) начинает отставать, а искусство начинает его опережать; ж) косность и неподвижность»*. Эти слова в какой-то степени объясняют и нападки «левой» молодежи, тот задиристый тон, который она взяла по отношению к театру. Эти же слова заставляют нас вспомнить художников, творчески развивающих, продолжающих «систему» и в чем-то полемизирующих со Станиславским, — Е. Вахтангова и А. Попова.

В этом смысле, мне кажется, и В. Пудовкин явился истинным учеником К. Станиславского. Он был не бесстрастным и слепым копировщиком школы Художественного театра, а ее творческим истолкователем в условиях иной сферы искусства с учетом ее специфики, ее законов. И в этом смысле трудно переоценить значение В. Пудовкина в восприятии традиций Художественного театра.

Формирование эстетики новаторского экрана включало в себя целый ряд моментов, существенных не только для киноискусства 20-х годов, но характерных для реформ МХТ. Объективная закономерность открытий К. С. Станиславского была подтверждена поисками С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, которые, в свою очередь, определили критерии и специфику творчества экранного актера

---

* Музей МХАТ. Фонд К. С. Станиславского, № 1117.

и многие ракурсы искусства сегодняшнего киноактера.

Они опрокинули все бутафорское, обветшалое в искусстве прошлого, раскрыв тем самым неограниченные возможности для развития сцены и экрана.

●

Если в пору Великого Немого плодотворность «системы» Станиславского казалась для многих кинематографистов проблематичной, то в звуковом кино она становится «хлебом насущным».

Освоению наследия театра способствовало не только непосредственное участие актеров Художественного театра в кино (М. Тарханов, А. Тарасова, Н. Хмелев, Б. Добронравов, Б. Щукин, Н. Дорохин, Н. Баталов, Б. Ливанов), но и обращение работников экрана к самим трудам Станиславского, изучение его теории, практики Художественного театра. Методы работы с актером В. Пудовкина, С. Герасимова, Ю. Райзмана, бр. Васильевых, В. Петрова, А. Зархи, И. Хейфица, С. Юткевича и других, игра Н. Черкасова, Б. Чиркова, Б. Бабочкина, Л. Свердлина, Н. Боголюбова и, можно сказать, почти любого киноактера 30-х годов свидетельствуют

«Война и мир» (1967).
А. Кторов — князь Николай Болконский, В. Тихонов — Андрей Болконский



«А если это любовь?» (1961).
А. Георгиевская — Марья Павловна



о большем или меньшем влиянии этой школы.

И победа метода Станиславского часто одерживалась там, где, казалось, не было прямых контактов со школой МХАТа, что было особенно ценным, так как подтверждало объективный характер открытий основателя МХАТа, мимо которых нельзя было пройти актерам и режиссерам самых различных направлений.

И мхатовские актеры, так охотно привлекаемые в звуковое кино, были чем-то вроде первоисточника, откуда можно было черпать наглядные уроки, живой опыт, живую методику искусства построения человеческого характера. Свидетельств тому нет числа. Вот что писал об этом сценарист С. Ермолинский:

«В звуковом кино актер стал активным...

М. Кедров, актер Художественного театра, читал мои тексты и ремарки и, как под микроскопом, выверял их. Он работал, как ученый...

Он входил в образ подобно тому, как примеряют костюм. Костюм должен быть сшит безукоризненно. Точно по фигуре того лица, которое он, Кедров, собирается изобразить.

Это лицо он отчетливо представляет себе и замечает малейшие несообразности в тексте уже гораздо острей, чем я. Было даже немного обидно»*.

---

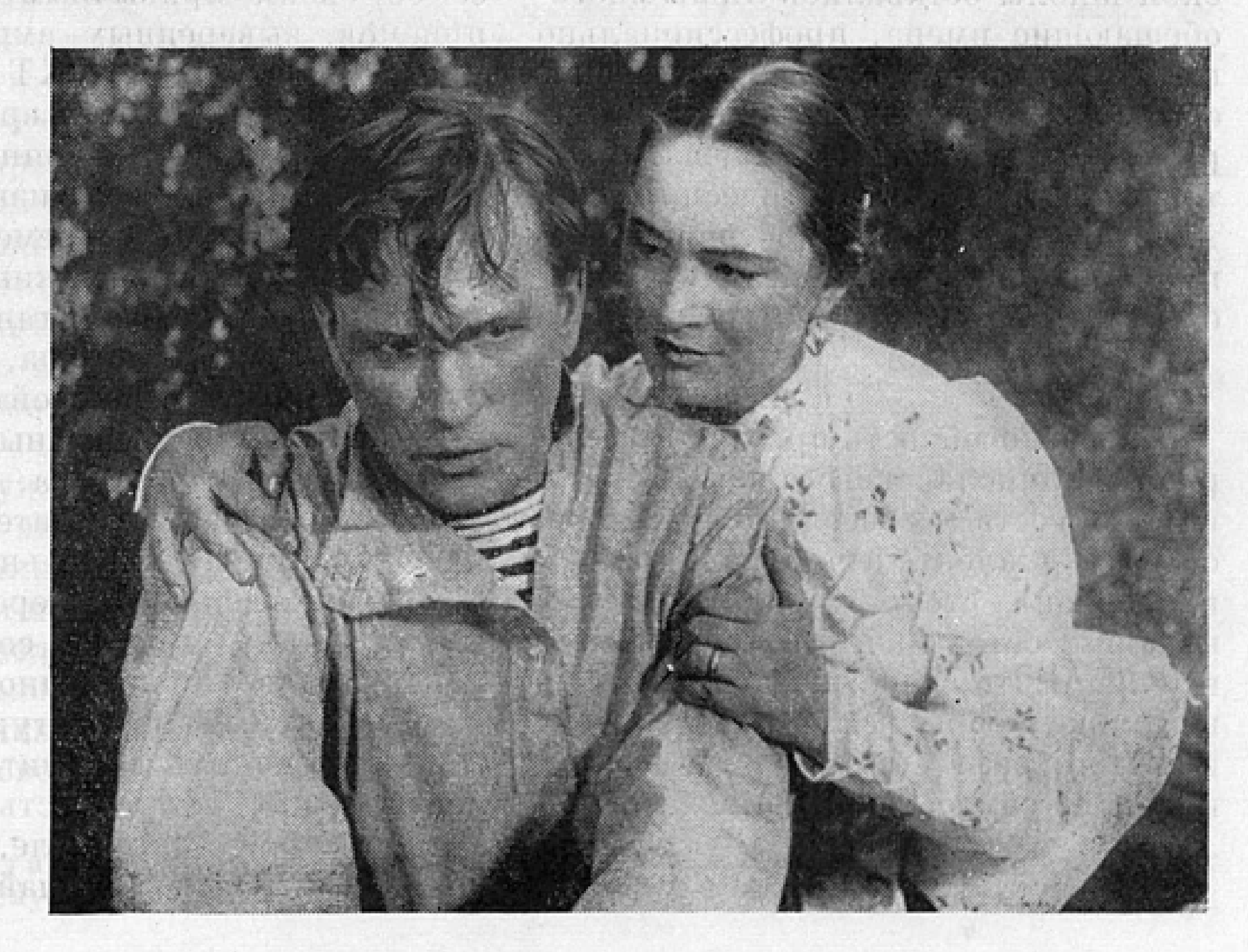
* «Как мы работали над киносценарием». М., Кинофотоиздат, 1936, стр. 82.

Сегодняшний кинематограф своим уровнем актерского мастерства обязан именно экрану 30-х годов, когда были показаны и доказаны неоспоримость и важность актера-профессионала, актера-мастера. Время показало, как важен был этот этап в формировании творческого облика советского киноактера.

Лучшие фильмы и актерские работы тех лет отличались и высокой изобразительной культурой, и истинной кинематографичностью, хотя экран далеко не в полной мере воспользовался плодами открытий Великого Немого. Еще менее пользовался ими экран 40-х — начала 50-х годов, когда в неизменном виде переносились на пленку даже спектакли со всеми театральными мизансценами и театральными декорациями. И по этим последним работам потомки уже вряд ли смогут оценить мастерство и тонкость актеров МХАТа.

Нередко именем актера МХАТа пользовались, как надежным ярлыком, прикрывающим недостаточно высокое режиссерское умение и отсутствие серьезных художественных замыслов. (Так и сегодня некоторые режиссеры обращаются к актерам «Современника» без каких бы то ни было особых творческих расчетов и необходимости, а просто полагаясь на апробированное имя, на марку театра, который этот актер представляет.)

«Одно время,— вспоминал Н. Иезуитов,— коридоры студии «Ленфильм» напоминали кулисы Художественного театра, потому что не было группы, которая не снимала бы



«Поднятая целина» (1959—1961). П. Чернов — Давыдов, Л. Хитяева — Лушка

«Фома Гордеев» (1959).
Г. Епифанцев — Фома Гордеев



артистов МХАТ им. Горького»*. Но как часто от искусства мхатовской школы оставались лишь многообещающие имена, профессионально крепкие, но банальные актерские создания. Как часто кинорежиссеры, работая «под МХАТ», избирали тот унылый натуралистический тон, те штампы, которые по сей день напрасно толкуют как результат «системы».

●

Жизнеспособность принципов театра К. Станиславского в современном киноискусстве определяется главным образом диалектическим пониманием важнейших сторон его творческих исканий, остававшихся долгое время в тени. И эти стороны раскрываются не только в борьбе с «театрализацией» кинематографа, в борьбе за восстановление самобытной природы киноактера, но и в углублении и обновлении искусства киноактера. Причем в этом случае уже сам экран дал театру высокие образцы отображения «жизни человеческого духа»...

Проблема достоверности и мастерства, возникшая с неменьшей, чем в 20-е годы, остротой, но на ином этапе развития киноискусства, предполагала и иной уровень понимания и решения.

Каждое время требует своей меры соотношения и сближения искусства с жизнью. Можно было бы вспомнить, как основатели МХАТа подвергли жестокому сомнению степень жизненности мастерства домхатовского театра, объявили войну игре «вообще», уничтожили принятое понятие «амплуа». Актеры Александринки провалили чеховскую «Чайку», играя ее со своим привычным арсеналом приемов, выверенных амплуа и попросту — штампов. МХТ пересмотрел эти приемы в свое время, с тем чтобы восстановить утерянные живые нити между сценой и жизнью.

Документализм современного кино, введение в игровой кинематограф реальной жизни — неорганизованной среды действия, неактера, интервью, съемок «скрытой камерой» и т. д. — предъявили и повышенные требования к мастерству актера, перепроверили степень его убедительности и жизненности. Отличительным качеством современного мастерства киноактера стало и иное соотношение между человеческой личностью актера и сценарным, литературным образом. Потребность выразить свое мироощущение, потребность в таком литературном материале, который позволяет найти кратчайший путь

* «Искусство кино», 1937, № 9, стр. 36.

«Испытательный срок» (1960).
В. Невинный — Зайцев



между двумя точками — своим, личным, и общественным,— весьма настоятельна в искусстве современного советского киноактера.

Поиски Станиславским «внутреннего реализма» актерского исполнения, определившиеся наиболее ярко в чеховских спектаклях, становятся сегодня особо актуальными.

Сегодняшние рассуждения, споры и сомнения относительно актерской проблемы в кино так или иначе задевают термин, точнее проблему «перевоплощения». Ссылками на Станиславского защищаются или опровергаются те или иные формы творчества киноактера. Перевоплощение или «соответствие»? «Внешнее» или «внутреннее» перевоплощение, «полное» или «частичное»? «Эксплуатация» типажных данных актера или учет особых требований кино?

Понимая под перевоплощением способность мобилизации всех внутренних качеств, всего психофизического аппарата исполнителя для создания разных характеров в различных предлагаемых обстоятельствах, Станиславский считал всегда чрезвычайно важным для актера понять и определить тот круг ролей, которые наиболее соответствуют его «внутренней сущности» («не по амплуа нужно различать актеров, а по их внутренней сущности»*). Задача слияния сценической индивидуальности исполнителя и роли была для Станиславского одним из решающих моментов творчества. Он считал принципиально неверным определять сверхзадачу пьесы и роли без учета индивидуальности актера. Точно определенная и выявленная «внутренняя сущность» исполнителя, творчески мобилизующего все свои внутренние возможности для создания «человеко-роли» (Станиславский) составляет суть перевоплощения актера в образ. Понятие «человеко-роли» с еще большей закономерностью раскрывается в киноискусстве. Для экранного исполнителя в несравненно большей степени, чем на сцене, понятие стать образом включает и понятие быть в то же время самому этим образом. Экран «обнажает» личность исполнителя, его человеческие качества. И не то ли самое искал В. Пудовкин (и вообще советский кинематограф с самого его рождения), примиряя спор «типаж или актер?» органическим сочетанием в киноартисте типажного соответствия («внутренней сущности») и актерского мастерства! Создание «че-

* К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2. М., «Искусство», 1954, стр. 228.

ловеко-роли» на экране — это суть проблемы достоверности (кинематографической выразительности) и мастерства.

Вот несколько примечательных и по сей день не потерявших актуальности наблюдений К. С. Станиславского:

«Есть актеры и особенно актрисы, которым не нужны ни характерность, ни перевоплощение, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя и полагаются исключительно на обаяние своей человеческой личности»*.

«Большая разница искать в себе и выбирать из себя аналогичные с ролью чувствования [или] оставлять себя таким, как есть, и изменять роль, подделывая ее под себя»**.

«...Бывают актеры, для которых созданный ими воображаемый образ становится их alter ego, их двойником, их вторым «я»... Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя»***.

«Сценическая индивидуальность — это духовная индивидуальность прежде всего. Это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей, творчество. У «душек» нет никакой призмы, а следовательно, и никакой индивидуальности, а есть шаблон и штамп»*.

Может быть, А. Баталов случайно оказался в поле зрения И. Хейфица при подборе исполнителей для картины «Большая семья», но не случайно он был замечен, выделен и «закреплен» в кинематографе режиссурой, критикой, зрителем как явление знаменательное для начала нового этапа советского кинематографа. Человеческая и актерская индивидуальность отвечала требованиям времени.

История театра «Современник» наиболее точно выразила те сдвиги и перемены в искусстве актера, которые наметились с середины 50-х годов. История «Современника», развивающего традиции К. Станиславского на современном этапе, объяснила те явления, которые стихийно рождались в актерском искусстве и которые были заложены в основах самой актерской школы основателя МХАТа: «Мы считаем себя,— утверждает О. Ефремов,— плоть от плоти этого театра, мы не ищем иной творческой программы, кроме программы самого МХАТ, которая на наш взгляд далеко не исчерпана»**.

Можно еще и еще раз обращаться к прошлому, убеждаясь в том, что поиски К. Станиславским свободы, непосредственности игры исполнителя были его первейшей заботой, что с хорошей завистью он говорил о возможностях киноактера, который может играть роль с первозданной свежестью, как премьеру в теат-

---

* К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. М., «Искусство», 1955, стр. 214.

** Там же, стр. 470.

*** Там же.

* К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 5. М., «Искусство», 1955, стр. 422.

** Труд актера. М., «Советская Россия», 1968, стр. 56.

ре, говорил, что исполнитель в кино не теряет свежести восприятия...

Стремясь освободить актера от наигрыша, от готовых приемов, от искусственности поведения, он требовал от него выполнения физических действий «как в жизни», то есть превращал его самого в обычного человека, реально и естественно реагирующего на реальные жизненные «задачи». Вот что об этом рассказывает В. Мейерхольд:

«...Как я ненавидел Станиславского, когда играл барона Тузенбаха!.. Когда барон Тузенбах выходил к роялю, то получалось впечатление, что он не произносит слова, а читает их. Чтобы речь получала впечатление, что мы говорим то, что думаем,— надо произносить слова, а не читать... И вот у меня тогда этого не было, и Станиславский меня возвращал каждый раз. Раз десять ничего не выходило. Тогда он пошел из зрительного зала на сцену, бросил мне бумажку и сказал: «Вы идите к роялю, скажите первые три слова и, увидя вдруг эту бумажку, вы ее поднимаете, и, идя к месту, где вы должны сидеть, вы разворачиваете бумажку и говорите дальше». Это очень помогло. Получилось то, что нужно было...

Ведь глупо рассказывать о себе самом: «Я учился в кадетском корпусе...», но когда я начал этот монолог и увидел бумажку, нагнулся, чтобы поднять ее, то это был живой жест. Ведь все мы живем опытом, ведь мы все приносим на сцену свой опыт, и этот жест, когда я поднял бумажку, получился от условного рефлекса, который я вспомнил. (Это надо было бы рассказать Павлову.) У меня получилась живая интонация...»* (Разрядка моя.— *Т. П.*).

«Три тополя на Плющихе» (1968).
Т. Доронина — Нюра



В свою очередь актеры, радующие нас с экрана своей трепетной и живой эмоцией, хорошо знают, сколько нужно усилий, чтобы «влезть в шкуру» своего персонажа и сыграть его как бы вдруг, импровизационно... И. Хейфиц рассказывает, что А. Баталов просил его на съемках наиболее важных крупных планов подсказывать ему неожиданные задачи, чтобы вызвать непосредственную реакцию. Идеальным кинематографическим актером по Станиславскому можно, вероятно, назвать И. Смоктуновского.

Раскованность мизансцены и ритма, характерные для последнего этапа кинематографа, совершенствова-

* «Писатели, артисты, режиссеры о Станиславском». М., «Искусство», 1963, стр. 67—68.

ние кинокамеры и пленки, обещающие в будущем съемку непрерывности процесса жизни актера в образе, позволят с еще большей филигранностью и точностью фиксировать игру исполнителя. Нужно ли подчеркивать, как приблизится в этом случае кинематограф к требованиям Станиславского — живой, непосредственной эмоции актера... Как возрастет значение для кино его «метода физических действий», помогающего актеру найти правду поведения, искренность чувства в «предлагаемых обстоятельствах»... Стоит лишь напомнить мысль К. Станиславского о том, что «система» — это ключ к победе в руках людей, творчески одаренных, и этим ключом нужно умело пользоваться...

На вопрос журнала «Искусство кино»: «Какое влияние оказал на вас К. Станиславский?», Л. Сухаревская ответила, что это равносильно вопросу: «Какое влияние на вашу жизнь оказала мать?» Так же привычно, буднично и незаслуженно спокойно, как принимается любовь матери, относятся у нас сегодня к наследию Станиславского. Станиславский стал воздухом, без которого не обойтись, но присутствие которого иногда не замечают. И все же, когда спокойные будни искусства взрываются большими актерскими работами, друзья и враги объединяются в одной мысли: это сыграно по Станиславскому!

«Система» Станиславского давно перешагнула географические барьеры... К 100-летию со дня рождения К. Станиславского журнал «Искусство кино» обратился с вопросом к ряду крупнейших мастеров мирового экрана о значении метода основателя МХАТа сегодня. И результат по числу и содержанию откликов явился неожиданным даже для тех, кто предполагал его наибольшую позитивность. Почти единодушно прозвучало мнение о том, что «система» является важнейшей частью, даже основой воспитания современного киноактера, что она учит свободе и правде творчества актера...

Это единодушное мнение наводит на мысль о том, что заслуги К. Станиславского перед кинематографом — не только история и сегодняшний день, но будущее кино.

Эстафета искусств

С. Образцов

Глава VIII. Горилла в антикварном магазине

Что же, в конце концов, кино — это лучше, чем театр, или хуже? Если лучше, то нужен ли театр? Если хуже, то как спасти театр? А может, и спасать не надо, он сам себя спасет, раз лучше.

В десятых годах начались эти полутеоретические, полупрофессиональные споры и с разнообразными вариациями продолжаются до сегодняшнего дня.

Спорят люди не в зрительных залах. Там они плачут, коли трогательно. Смеются, коли смешно. Волнуются, если не знают, чем кончится. Радуются, если кончилось благополучно.

Споры же идут на страницах толстых, а иногда и тонких журналов, на дискуссиях в клубах творческой интеллигенции, на санаторных пляжах (надо же о чем-нибудь говорить, пока загораешь!). Наконец, просто за ужином в гостях. Тут споры разгораются особенно сильно.

«Видели «Голый остров»? Удивительная картина. Ни единого слова, а какая сила!»

«Ну, если ни единого слова, так я предпочитаю «Лебединое озеро». Максимова — Одетта просто невероятна».

«Это вещи несравнимые».

«Конечно, несравнимые. Театр — это праздник. Кино — будни. В театр идешь, одеваешься, причесываешься, красоту наводишь — готовишься чуть ли не за неделю к предстоящей радости, а в кино билеты покупаешь в тот же день и сидишь два часа как прикованный, даже пальто не снимаешь. Какой уж тут праздник!»

«Почему же ходить на театральный праздник желающих не так уж много?»

«Откуда вы это взяли?»

«Как «откуда»? Зачем же тогда Международный день театра учредили?»

«Зачем?»

«Затем, чтобы поднять интерес. Во многих европейских театрах в этот день даже бесплатно играют, лишь бы расширить круг потенциальных зрителей. Раз нужно расширять, значит, он сузился».

«Ну, может, где-нибудь на Западе и сузился, а у нас всегда полно».

«Совсем не всегда. Я в одном столичном республиканском театре оперу слушал, так на сцене было больше актеров, чем зрителей в зале. А пели хорошо, и оркестр великолепный».

«Это, вероятно, случайно. Да кроме того, на оперу, действительно, не все ходят».

«С драмой тоже не всегда благополучно. Даже если аншлаг».

«Коли аншлаг, значит, благополучно».

«Не совсем. Пригласили меня как-то посмотреть новый спектакль в одном областном центре. Город большой. Заводы, фабрики, институты. 350 тысяч жителей. Театр в городе единственный. Великолепная сцена, хороший зрительный зал на тысячу с чем-то мест. Все полно. Я порадовался. А мне объяснили, что билеты купили профкомы заводов и раздали рабочим даром. Если к этому добавить, что театр получает дотацию, то и выходит, что платили

Продолжение. Начало см. в № 1, 3, 7 за 1966 год, № 3, 6 за 1967 год и № 6 за 1968 год.

Краковский костел со знаменитым алтарем Вита Ствоша



за билеты не те, кто смотрел, а те, кто сидел дома или в кино».

«Ну, значит, пьеса, которую вы видели, была плохая или сам театр плохой. Вон на «Десять дней, которые потрясли мир» в театре на Таганке билеты купить просто невозможно. И в «Современник» не попадешь».

Спорящих при всей категоричности их утверждений легко разделить на три основные группы.

Одну группу можно определить как неизлечимых театралов. Они решительно считают, что театр—это искусство куда более высокое, тонкое, благородное и культурное, чем кино, которое механично, мертво, бездушно и т. д.

Другая группа уверена, что театру пришел конец, что это архаизм и только кино имеет право называться великим современным зрелищным искусством.

Третья группа, пожалуй, наибольшая по своему количеству, считает, что спор бессмыслен, так как всем хватит дела и никто никого не съест. На хорошие спектакли будут так же ходить, как и на хорошие фильмы.

Есть еще и четвертая группа, несравнимо более многочисленная, чем три предшествующие вместе взятые. Я говорил об этих зрителях. Они не спорят, они смотрят. Но, в конечном счете, только их голос решит спор. И чтобы услышать и понять этот голос, необходимо сперва представить себе, из кого конкретно состояла та семья зрелищного искусства, в которой в начале двадцатого века неожиданно родился ни на кого не похожий ребенок и начал расти с такой быстротой, что сперва удивил, а потом так напугал своих родственников, как может напугать горилла, оказавшаяся в антикварном магазине. Боже мой, как бы она не побила венецианские люстры, не поломала статуэтки из слоновой кости, не порвала бы вышивки из бисера, не покалечила бы горки из карельской березы и красного дерева!

А смотрите, как она кривляется! Какие телодвижения! Какие позы! Это прямо-таки неприлично! Безобразие!..

Так из кого же все-таки состояла эта многочисленная семья, оказавшаяся у колыбели новорожденного анфан террибль?

Если говорить о зрелищном искусстве в целом, вне зависимости от того, какие функции выполняют отдельные его виды, то самыми распространенными зрелищами до начала двадцатого века надо считать зрелища, организуемые различными религиями.

Конечно, религиозные ощущения вовсе не то же самое, что ощущения эстетические, и вера в бога совсем не то же самое, что вера в художественный образ, но религия всегда использовала эстетические средства воздействия и всегда говорила языком образных ассоциаций, вызывающих определенные эмоции.

Я вовсе не собираюсь отождествлять литургию со спектаклем во МХАТе, а пляски вокруг деревянного бога с «Лебединым озером», но мобилизация и музыкально-вокальных, и пластических, и драматургически-словесных средств искусства характерна для всех религиозных ритуалов, к какой бы религии они ни относились. И то, что религиозные зрелища всего полстолетия назад были самыми распространенными и самыми массовыми, относится не только к нецивилизованным странам и не только к сельским местностям или городам, в которых не было ни театров, ни цирков. Нет, даже в столицах больших государств зрелища религиозные были

Ритуальные танцы острова Бали



Африканская ритуальная маска. Берег Слоновой Кости



на первом месте и по количеству, и по их посещаемости, и по степени идеологического воздействия.

В начале девятисотых годов, когда я впервые оказался перед экраном иллюзиона вместе с другими москвичами, молодыми и старыми, одинаково удивлявшимися ожившему поезду, в Москве было восемьсот тысяч жителей.

В центре города находились две оперы, два цирка, оперетта, пять драматических театров, четырнадцать варьете, триста пятьдесят церквей, если считать только соборы, монастыри и приходские церкви, а если считать все — так их было шестьсот. Людей, никогда не бывавших в церкви, практически почти не было. Людей, никогда не бывавших в опере, ни разу не видевших спектаклей в таких театрах, как Малый, Художественный, Незлобина, Корша, были сотни тысяч. А религиозные зрелища, которые организовывала для них церковь, часто бывали просто великолепны. И по драматургии, и по слаженности постановок, режиссером которых была многовековая традиция. И по художественному оформлению, в котором наравне с тысячами безымянных иконописцев работали и Дионисий, и Рублев, и Симон Ушаков, и Нестеров, и Поленов, и Врубель. И по музыкальному оформлению, авторами которого опять-таки были и традиция, и такие композиторы, как Чайковский, Бортнянский, Гречанинов.

Все это относится к Москве, к России, к православию. Но ведь католические религиозные зрелища создавались не меньшей, а еще большей традицией, а в оформлении их, пластическом и музыкальном, принимали участие и Рафаэль, и Леонардо, и Эль Греко, и Бах, и Гендель. Да и многие исполнители религиозных представлений, которые, пользуясь театральной терминологией, надо причислить к музыкальной драме, были первоклассными. Даже ангелы не могли бы петь лучше, чище и прозрачнее, чем синодальный хор мальчиков в московском храме Христа Спасителя.

Но дело-то, в конце концов, не столько в качестве исполнителей, сколько в широте охвата религиозного зрелища.

Помню снежную подмосковную ночь и цепочки огоньков, расходящихся из села по ближним и дальним деревням. Очень трудно донести домой святой огонь после долгой службы страстного четверга и зажечь этим огнем лампаду в красном углу деревенской избы. Никто из несших эти восковые огоньки никогда не слышал ни «Фауста», ни «Аиды», никогда не видел ни «Вишневого сада», ни «Осенних скрипок», а огоньки расходились по всем деревням, слободам, по всем улицам русских городов. Десятки миллионов огоньков.

Но христианское богослужение — это ведь только небольшая часть всех религиозных зрелищ, происходивших и происходящих на всем земном шаре. Они очень разные. Иногда эти зрелища основаны на хореографическом искусстве ритуальных плясок. Иногда это религиозные театры масок, теней, кукол. А иногда для таких зрелищ мобилизуются животные, играющие роль

Индийский монах со святым орлом
Фото автора



жертвы или божьего представителя. И сюжеты, и формы таких зрелищ также отработаны вековыми традициями, и также адресованы очень широкому кругу зрителей, и также сильны по своему эмоциональному воздействию.

Я видел сравнительно немного нехристианских религиозных зрелищ — магометанских, буддистских. Их сюжетное содержание не всегда мне было понятно. Не мне они были адресованы, не на меня рассчитаны, и все-таки некоторые из них были не только интересными, а то и великолепными по форме, но и захватывали своим эмоциональным началом.

В Мадрасе один индус сказал мне, что сравнительно недалеко от города на скале стоит часовня, к которой вот уже сто лет каждое утро прилетает из Бенареса белый орел, чтобы взять из рук монаха святую пищу. Естественно, что на следующее же утро я отправился к часовне. Скала, на которой она стояла, оказалась очень крутой и высокой. На вершину вели высеченные в скале ступени. Бесконечное количество раскаленных солнцем каменных сковородок, по которым надо было идти босиком. Иначе осквернишь святость горы.

Среди темных, ко всему привычных коричнево-оливковых ног мои русские ноги казались белыми лапами какой-то птицы.

На вершине скалы у маленькой часовни уже стояла толпа верующих. Мальчик-служка распихал собравшихся, чтобы было куда сесть орлу. Из часовни вышел полуобнаженный монах под черным зонтиком. В руке он держал золотую чашу. Остановился и начал смотреть в небо. Все молящиеся с благоговением подняли головы. Стал вглядываться в бесконечную синеву и я. Неужели действительно свершится чудо и с неба спустится белый орел? И чудо свершилось. Орел. Прямо над головой. В самой глубине неба беленькая

точка. Кругами, кругами. Все увеличиваясь. Уже видна вырезанная, как из бумаги, птица. Верующие сложили ладони и следят за полетом орла. Медленно описывают круги своими телами. Орел сел на камень. Почти рядом со мной. Это стервятник. Сложил крылья. Вразвалку заковылял на желтых ногах к монаху. Тот зачерпнул из золотой чаши такой же золотой ложкой священный рис и опрокинул его на ладонь. Орел не очень жадно поел прямо с ладони, распахнул крылья и ушел в небо.

Чем же, собственно, отличался этот зрелищный акт от распространенного циркового номера с голубем, прилетающим из-под купола цирка прямо на руку дрессировщика? Внешне — очень немногим. Только методом выработки условного рефлекса у орлиного птенца. А по смыслу различие огромно. В цирке зрители изумлены искусством дрессировщика. Здесь они потрясены близостью божьего посланника. Бог есть. Он реален. Он рядом.

Цирковой голубь — просто голубь. Он ничего не изображает. Он внеобразен. Спустившийся с неба белый орел прежде всего образ. Конкретизированная аллегория. И сила эмоционального воздействия, а следовательно, и степень идейной убедительности этого зрелища для тех, кому оно адресовано, то есть для группы верующих, не сравнима ни с каким театральным или цирковым представлением.

Страстной четверг и белый орел понадобились мне только как примеры разных форм религиозных зрелищ. Таких примеров можно привести тысячи. На протяжении всей истории человечества на всем земном шаре, во всех странах мира, у всех народов самым распространенным и самым действенным видом зрелищного искусства было зрелище религиозное.

Это положение сохранилось и в десятые годы двадцатого века, в годы становления кинематографа.

Как отнеслись служители различных религиозных культов к возникновению кино? Так же, как и ко всем остальным видам и жанрам светских зрелищ,— отрицательно.

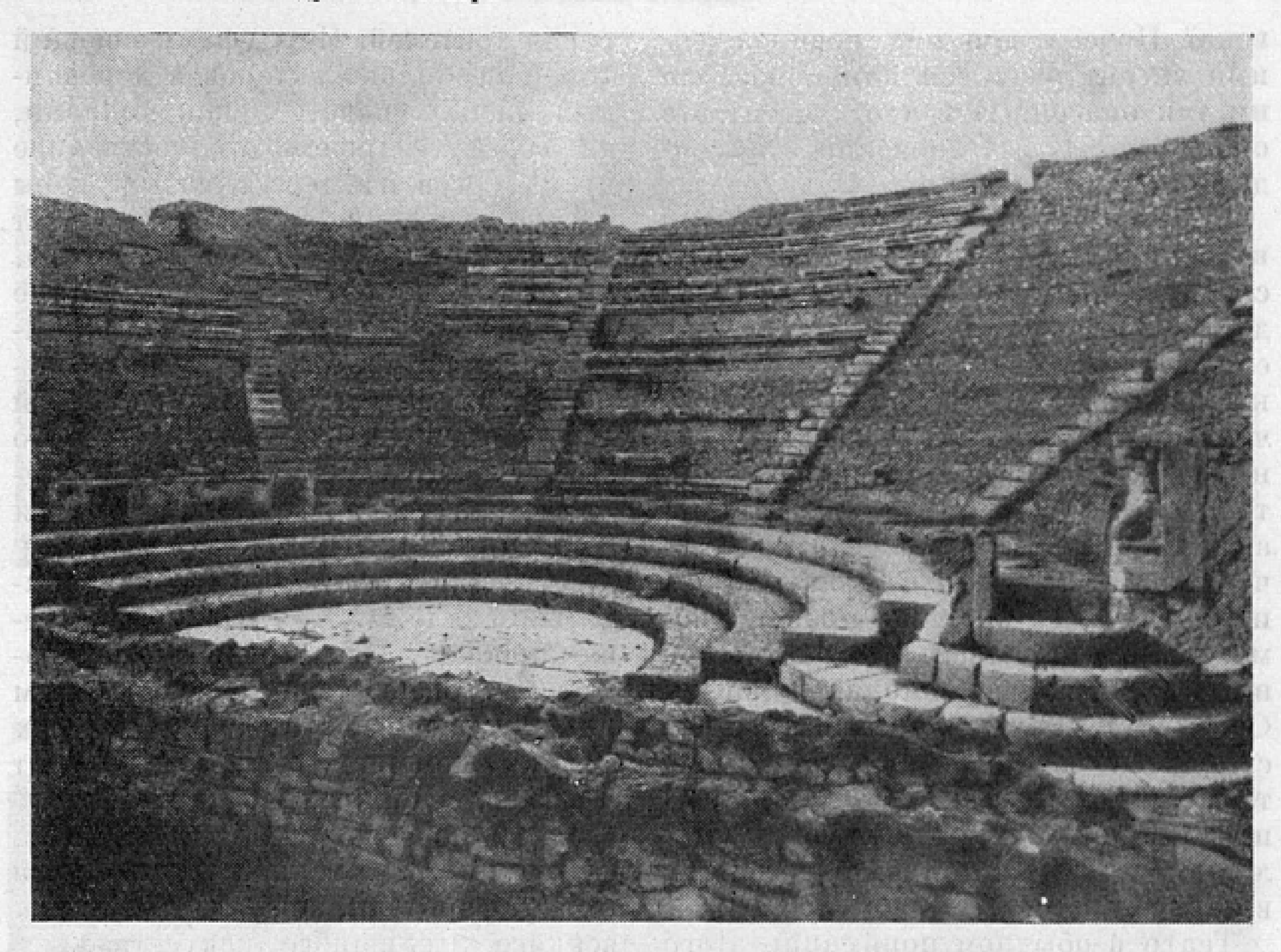
Но именно потому, что церковь всегда отмежевывалась от всех нецерковных зрелищ, она и не отметила рождения еще одного из них.

А ведь, по существу говоря, произошло событие прямо-таки невероятное. В течение нескольких десятилетий кино стало самым распространенным и самым массовым зрелищем во всех странах мира. Впервые светское зрелищное искусство обогнало зрелище религиозное.

Даже в Риме, в центре католицизма, в городе, в котором происходят наиболее великолепные религиозные зрелища, есть люди, и таких довольно много, совсем не посещающие богослужений, но нет ни одного римлянина, кроме грудных младенцев, который никогда не был в кино.

Сосчитайте количество ежедневных богослужений в таких религиозных центрах, как Мадрид, Иерусалим, Багдад, Мекка, наконец, тот же Мадрас, сравните эту цифру с количеством киносеансов в тех же городах, и вы поймете, какой невероятный прыжок сделало светское зрелищное искусство за последнее пол-

Помпея. Развалины древнего театра



столетие. А уж о таких городах, как Нью-Йорк, Чикаго, Манчестер или Лион, и говорить не приходится.

Среди названных городов я сознательно не упомянул города нашей страны, потому что в них количественный разрыв между церковными и кинозрелищами ясен каждому.

Богослужение — основное средство организации религиозных убеждений. Без богослужений, каковы бы ни были их формы, любая религия теряет всякую силу. Пастырь нуждается в пастбище. Иначе как может он собрать тех, кого собирается пасти.

Кино превратилось в самого опасного конкурента богослужений. Даже кинокартины религиозного содержания не изменили этого положения.

С точки зрения многих представителей церкви, новое зрелищное искусство, искусство кинематографа, действительно выглядит гориллой, способной осквернить святыни, исковеркать алтари, отнять правоверных у Христа, Магомета, Будды, Иеговы.

Ну а с точки зрения представителей светских видов и жанров зрелищных искусств в тех его формах, которые сложились к началу двадцатого

века? Почему для них новорожденный гигант оказался или показался им так опасен? И в чем состоит эта опасность? В исчезновении этих видов? В их изменении?

Но можно ли считать, что они вообще стабильны и сложились, так сказать, окончательно? Все зрелища докинематографической эпохи, не считая форм религиозных, выглядели к началу нашего века более или менее четко разделенными на то, что принято называть собственно театром, то, что называется у нас эстрадой, а в Европе ревю или варьете, то, что понимается под словом «цирк», и, наконец, на зрелища празднично-массовые (карнавальные, масочные или театрализованно-спортивные). Особняком стоят кукольные представления, которые иногда приобретают форму театра, иногда бывают попутчиками эстрадных представлений, а иногда принимают участие в представлениях карнавальных.

Театр в обычном понимании этого слова принято делить на драму, оперу, оперетту и балет. Среди других драматический театр считается старшим братом. По-видимому, по степени распространенности. Если же говорить о старшинстве по количеству лет его существования, то надо принять во внимание, что та форма, в которой театр предстает перед нами к началу двадцатого века, так не похожа на всех ее предшественниц, что счет ее годам невозможно начинать раньше семнадцатого—восемнадцатого века. Да и то это будет большой натяжкой.

Представьте себя сидящим в котловине гор, на каменной скамье огромного амфитеатра среди многих тысяч зрителей. Перед вами поющий хор и несколько актеров в деревянных масках, надетых, как колпаки, на голову. Происходит состязание драматургов, и актеры сквозь рупоры масок ритмованно декламируют текст трагедии. Это театр времен Эсхила.

Теперь вообразите, что вы стоите на городской площади. На деревянных подмостках актеры в разноцветных костюмах. Импровизированный текст, площадный язык, нарочито бытовые характеристики в запутанном сказочном сюжете. Это комедия дель' арте.

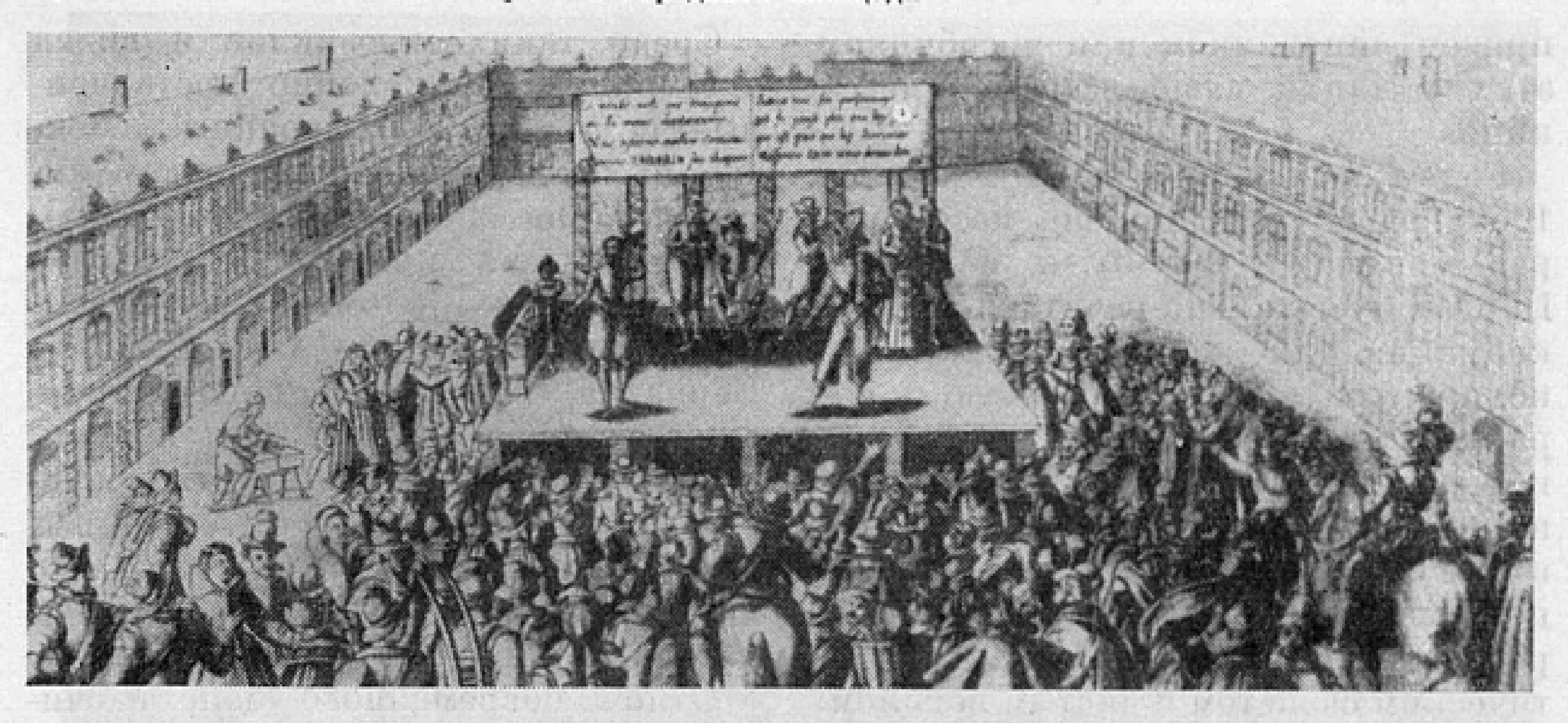
А теперь представьте себя в зрительном зале МХАТа. Закрытая сцена-коробка. Психологический сюжет. На сцене люди, внешне ничем не отличающиеся от зрителей. Их можно поменять местами. Идет премьера «Чайки».

Что же общего между этими тремя формами? Разве только то, что везде имеются зрители, но ведь это признак всякого зрелищного искусства.

Нельзя думать, что процесс смены форм в каком-либо виде искусства может остановиться. Всякий живущий на земле человек находится внутри этого процесса и часто именно поэтому его не замечает.

Нельзя думать, что театральное искусство навсегда сохранит ту форму конца девятнадцатого — начала двадцатого века, которая наиболее полно была выражена в постановках Художественного театра. Весьма возможно, что дальнейшая эволюция драматического театра может вылиться во что-то настолько новое, что вы не сумеете отыскать в нем даже и перышка от крыла Чайки. Отдельные мутации уже происходят,

Представление комедии дель'арте на городской площади



Московский Художественный театр. Первая постановка «Чайки»

причем виновником или пособником этих мутаций чаще всего является кино.

Годом рождения оперы считается 1600 год. С тех пор она несколько раз меняла и формы и функции. Первые музыкально-речитативные декламации так же мало похожи на колоратурную виртуозность кастратов, как вокальная эквилибристика неаполитанской оперы XVIII века на оперы Мусоргского. Единственно, в чем опера сохранила удивительное постоянство, — это в борьбе между речитативом и арией, между драматическим сюжетом и чистым вокалом.

Были периоды в жизни оперы, когда она занимала в семье театров первое место, но в конце XIX века драматический театр вернул себе утраченные позиции, опера отступила и, вероятно, с испугу начала подражать драматическому театру в выборе бытового сюжета, в переходе со стихов на прозу, в подражании музыкально-вокальной фразы фразе разговорно-речевой.

Оперетта родилась в середине семнадцатого века.

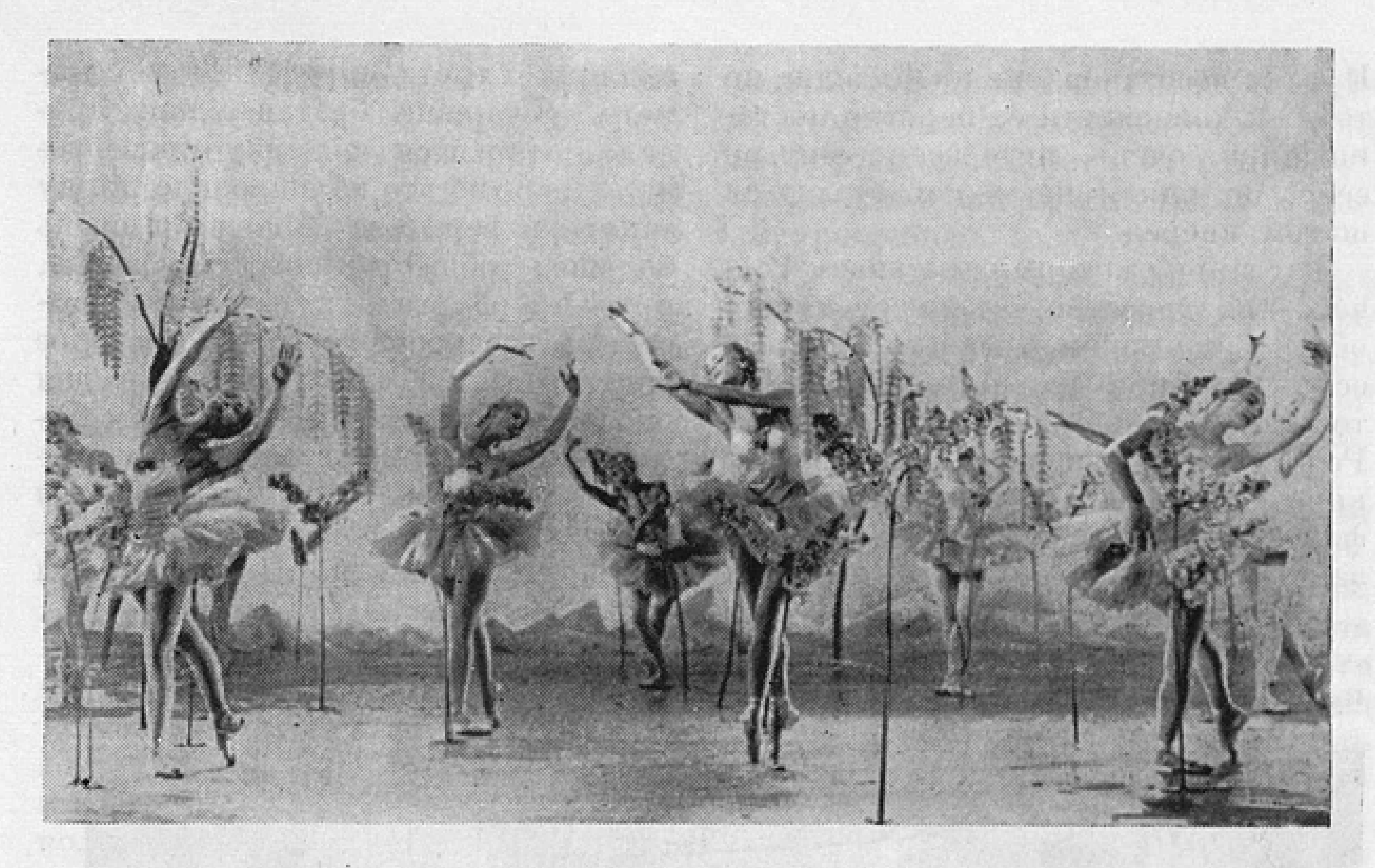
В середине девятнадцатого, во времена Оффенбаха и Иоганна Штрауса, она завоевала мировую популярность, но уже к началу двадцатого Кальман умудрился так канонизировать ее сюжеты и амплуа, что сейчас она всеми силами, и не всегда удачно, пытается найти выход из этих канонов, то кидаясь в сторону комической оперы, то в сторону фарса, то в ревю, то в так называемый мьюзикл — музыкальную драму с более или менее серьезным, иногда трагическим, иногда философским содержанием.

Среди таких мьюзиклов я видел в Америке великолепно поставленные и прекрасно сыгранные спектакли: «Вестсайдскую историю» (интерпретация «Ромео и Джульетты»), «Скрипача на крыше» (по «Тевье Молочнику» Шолома Алейхема), «Май фер леди» (по «Пигмалиону» Бернарда Шоу). И драматургический строй, и жанровые признаки, и характеристики героев этих мьюзиклов очень далеки от «Марицы» или «Сильвы», то есть от того, что характеризовало оперетту в годы рождения кино.

Отцом современного балета считается Жан Жорж Новер. Это он в конце XVIII века создал первые хореографические сюжеты-спектакли вместо танцевальных дивертисментов и декларировал возможность «станцевать» любую трагедию Шекспира. Но не прошло и столетия, как классический балет на Западе пришел в упадок, а в России Петипа создал блестящие, но прямо-таки антиподные Новеру спектакли, состоящие из сплошных дивертисментов, еле держащихся на ниточке сюжета. Реформаторы балета, начиная от Новера, Дидло и кончая Петипа, Дягилевым, Фокиным и Голейзовским, удивительным образом накопили внутри этого искусства невероятное количество противоречий.

«Знатоки балета» умудряются не замечать в этих противоречиях морщин старости. А в то же время в одном спектакле сосуществуют одновременно и чисто технические движения, лишенные всякого смыслового значения, которые еще Новер называл «ничего не говорящими пируэтами», и эмоционально-пантомими-

Балетный дивертисмент



ческие движения, и шифрованный язык жестов, и стилизованные народные или салонные танцы, никак не вяжущиеся с пуантами классических па-де-де.

Эти противоречия отражены даже в костюмах. И одна героиня может ходить по сцене пешком, таща за собой многометровый парчовый шлейф, в то время как другая, одетая в газовую пачку, бегает на пуантах. Это так же нелепо, как если бы царь Федор Иоаннович вышел на сцену в бармах, а Годунов — в купальном костюме.

Я знаю, что подвергаюсь риску быть обвиненным в том, что либо просто ничего не понимаю в «очаровательной условности балета», либо сострил для красного словца.

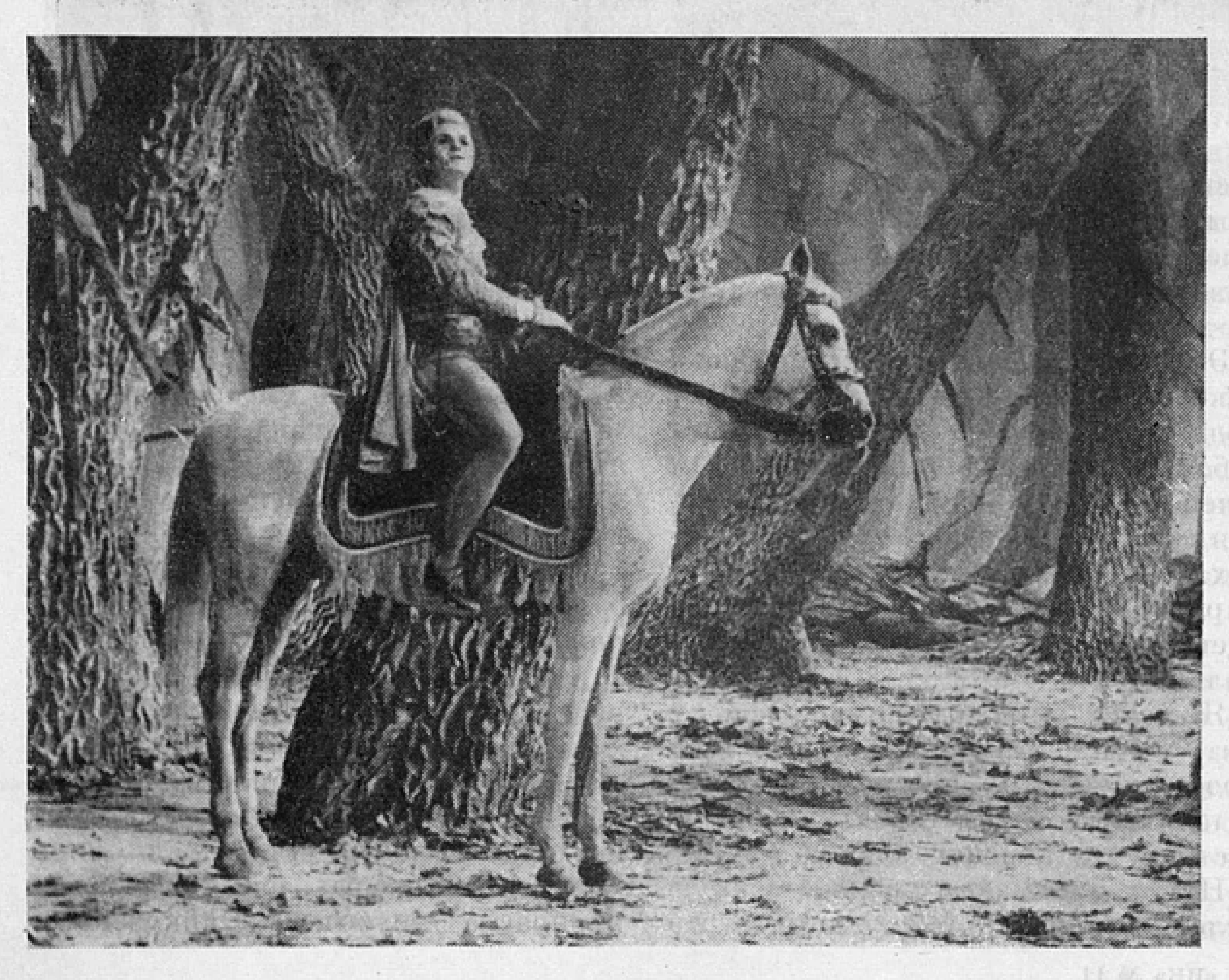
Нет, я понимаю и уважаю всякую условность в искусстве, потому что условность — это и есть его язык, но произведение искусства должно обладать единым условием, а не разными. Только тогда оно становится цельным. А в так называемом классическом балете начала двадцатого века механическая смесь условностей, представляющая собой цепь атавизмов, и тот факт, что мы к этому привыкли, мало меняют существо вопроса.

Я не знаю, куда двинется эволюция балета. Может быть, в сторону новеровской пантомимической трагедии, то есть туда, куда пошел Прокофьев, написав «Ромео и Джульетту», может быть, в сторону плясовых дивертисментов Игоря Моисеева, но, во всяком случае, современный балет не сможет долго оставаться около «Лебединого озера», как бы ни была прекрасна музыка Чайковского.

И факт восстановления «Жизели» по точным движениям ее первого постановщика очень интересен сам по себе, но никак не может считаться шагом вперед.

Тот цирк, который мы знаем сейчас, как известно, не имеет ничего общего с цирком древнего Рима и если чем-либо на него похож, то только названием да круглой ареной. Родословная нашего цирка гораздо короче. Он родился от демонстрации фигурной верховой езды. Лошадь заставила сделать арену круглой, а длина хлыста определила ее диаметр. «Старшие братья», как правило, относятся к цирку пренебрежительно, но это не помешало цирку занять в середине XIX века очень большое общественное положение, и в Петербурге для него было выстроено роскошное здание, которое впоследствии было перестроено для оперного театра. Сравнительно быстро цирк впитал в себя ярмарочно-балаганную эстраду и лошади перестали быть обязательным центром представления. Цирк прошел

Кадр из фильма-спектакля «Спящая красавица»



целый ряд эволюционных форм: то, соединяясь с театром, создавал грандиозные представления одновременно и на манеже и на примыкающей к нему механизированной сцене, то нанизывал на одну прямую сразу три манежа и разрастался до размеров стадиона. Сейчас, по сравнению с годами расцвета, он стал много скромнее и давно начал поставлять выросшие в нем номера на эстраду. Получился своеобразный круг: от балаганной ярмарочной эстрады к цирку и от цирка к современной эстраде.

Театр кукол десятых годов, что называется, менял кожу. До удивительности дружно во всех странах Европы умирали традиционные формы ярмарочных и балаганных кукольных театров вместе с их прославленными героями. Почти исчез русский народный Петрушка, так же как и французский Полишинель, итальянский Пульчинелла и английский Панч. Вчерашние любимцы простонародья, бунтари, скабрезники, задиры и драчуны, они, как обноски родителей, стали предметом детских развлечений с весьма сомнительными результатами в смысле воспитания детской морали.

Кукольные театры Китая, Индии, Индонезии, окостеневшие в великолепной традиции феодализма, сохранились в силу инерции, но почва, питавшая их, уходила из-под ног вместе со всеми социальными катаклизмами, разрушавшими и феодальный строй, и феодальную психологию, и феодальное искусство.

Современный кукольный театр Советского Союза и социалистических стран, да и многие кукольные театры Западной Европы, по существу,— явление абсолютно новое. Они не переняли эстафету из рук своих предшественников, а подняли с земли уроненное.

И вот внутрь всех эволюционных процессов, происходивших в каждом виде светского зрелищного искусства, кинематограф врезался, как стальной клин в дерево. Чужой, холодный, нагло самонадеянный.

Думать, что он не повлияет на дальнейший эволюционный ход других видов зрелищного искусства, невозможно, но для того чтобы хотя бы приблизительно предугадать эти эволюции, совершенно необходимо установить принципиальную разницу между кино и театром начала двадцатого века во всех разновидностях этого театра.

Надо понять, какие функции театра не заменимы искусством кино, какие зрелищные свойства театра отсутствуют в кино.

Первое, что приходит в голову в поисках разницы между кино и театром, — это объемность, пространственность, глубинность, которую мы воспринимаем в театре, цирке или на эстраде, и плоскостность, которую мы имеем в кино, где изображение репродуцировано на экран. Давайте разберемся, правильны ли наши представления о плоскостности кино и глубинности театра.

Если мы будем внимательны к нашим собственным ощущениям, то обнаружим, что это не так.

В театре перед нами находится некоторая зрительная поверхность в раме портала, фронтально в нем расположенная (я не принимаю во внимание неудобные и нелюбимые

зрителем боковые места, которые так и расцениваются, как неверные для восприятия этого вида зрелища). Значит, мы имеем фронтальность и единичность точки зрения. Отсюда в принципе мы ощущаем не пространство сцены, а изображение пространства на сцене, больше всего похожее на горельеф. Актеры театра, как правило, стремятся выйти вперед и не любят уходить в глубь сцены, особенно если она горизонтальная.

Глубина на сцене часто заменяется высотой. Как минимальное, это подъем пола самой сцены, как максимальное — это лестница, балкон, окно, то есть как раз то самое, чем характерен не только горельеф, но и изобразительное искусство художника вообще, где следующее по степени отдаленности от зрителя для того, чтобы стать видимым, в большинстве случаев стремится повыситься.

Основное же движение актера по сцене — это либо движение фронтальное, из кулисы в кулису, либо по неглубокой диагонали, то есть больше всего похожее опять-таки на движение в горельефе.

Фронтальная замкнутость сцены рамой портала вызывает совершенно естественное и законное желание подчинить этой раме композицию мизансцен и ощущение центральной оси даже в том случае, когда мизансцена не симметрична. Условные кулисы, обычно стоящие по бокам сцены, так же как и условные падуги, висящие с ее колосников, ограничивают пространство внутри сцены и, замыкая его в себе самом, как бы говорят о том, что, помимо этого пространства, вам ничего не полагается видеть. Над сценой в принципе нет неба, его можно «играть», но физически оно не существует, и полет в небо какого-либо актера, хотя бы подвешенного на тросе, неизбежно превращается в полет за падугу и больше интересует зрителя как технический трюк, чем как элемент сюжета.

Другой характер пространства у цирка. Это арена, окруженная зрителями. Фронтальность исчезает, и если актер все время адресуется в одну сторону, значит, он играет не по законам циркового искусства, и зрителей, сидящих от него сбоку или сзади, это раздражает. Здесь мы, собственно говоря, имеем дело с вращающейся скульптурой. При сохранении единой точки зрения для каждого зрителя актер ощущает тысячи глаз вокруг себя.

Но основное различие театрального и циркового пространства состоит в том, что сцена театра имеет возможность чисто изобразительными средствами создать представление о протяженности большей, чем она сама (перспективное построение декорации, пейзаж на заднике), в то время как арена цирка воспринимается зрителем такой, какова она на самом деле. Сцена театра условно ограничена рамой портала и задником, а манеж цирка безусловно ограничен собственным своим размером.

Рассмотрим теперь пространство, которое мы воспринимаем на киноэкране. Меньше всего можно назвать это пространство плоскостью. Зритель видит все происходящее на экране с точки зрения того киноаппарата, который производил съемки. Глаз зрителя как бы находится внут-

Кадр из фильма «Диверсанты»



ри объектива этого аппарата и движется вместе с ним. Это совершенно непохоже на движение глаза по фронтальной плоскости, за которой горельефно изображено условное пространство сцены. Панорама в театре и панорама в кино отличаются друг от друга принципиально. Панорама в театре — это движение предметов мимо зрителя, панорама в кино — это движение зрителя мимо предметов. Зритель в кино вовсе не сидит на одном месте. Он поднимается вместе с киноаппаратом на крышу и смотрит сверху вниз, а потом опускается в подвал и смотрит снизу вверх. Он видит то шляпы людей, то их щиколотки. Он приближается непосредственно к человеку на расстояние в несколько сантиметров или отдаляется от человека на километры. Зритель в кино находится в постоянном движении внутри того самого пространства, которое он воспринимает, а не вне его, как в театре или цирке.

Если подчиненность порталу и фронтальность приводят режиссера театра к композициям, похожим на графические построения художника, то отсутствие фронтальности и ограниченности пространства кино позволяет кинорежиссеру не подчинять композицию рамке кадра, так как в движении объектива эта рамка исчезает. Излишняя закон-

ченность композиции кадра, практикуемая некоторыми режиссерами, приводит к фальшивой для кино театральности, к «картинке» и как бы выкидывает зрителя назад в зрительный зал, лишая его возможности бродить вместе с киноаппаратом по бесконечному, как мир, пространству киноискусства, являющемуся одним из основных свойств его выразительности.

Я готов допустить, что все мои рассуждения о плоскостности пространства сцены и трехмерности плоского экрана кино могут показаться недостаточно убедительными. Но ведь через какое-то количество лет кино станет стереоскопическим, то есть пространственным уже фактически. Таким образом, при полном техническом освоении репродукции звука, цвета, объема и пространства кинозрелище внешне ничем не будет отличаться от театра, а по возможностям движения в пространстве будет неизмеримо богаче.

Но значит ли это, что характер восприятия кинозрелища в этом случае будет таким же, что и характер восприятия зрелища театрального, да еще увеличен новыми возможностями выразительности? Если это так, то нам придется прийти к выводу, что через какое-то время не будет никаких других видов зрелищ, кроме кино, а если театры и останутся, то только как своеобразные лаборатории.

Значит, для того чтобы найти водораздел между кино и театром, который позволил бы нам утверждать возможность постоянного сосуществования их обоих, нам нужно докопаться до того, что их разнит. Если мы не нашли этого в разности пространства, то, может быть, мы найдем это в разности законов времени, которое так же, как и пространство, является одним из основных условий зрелищного искусства.

И в кино, и в театре мы одинаково можем различить два вида времени. Один из них принадлежит сюжету — повествованию. Сюжетное время редко совпадает с фактическим временем, в течение которого происходит процесс зрелища.

На протяжении двух часов спектакля или фильма могут пройти и год, и два, и даже сотни лет сюжетного времени. Каждый следующий акт, картина или эпизод может переносить нас в абсолютно другое время, причем не только вперед, но и назад. В этом смысле кино отличается от театра разве только тем, что прыжки по сюжетному времени в кино происходят чаще и обычно охватывают больший период.

Но кроме сюжетного времени в искусстве театра и кино существует и другой вид времени, характеризующий всякое зрелищное искусство. Это время, потребное для самого процесса зрелища, для чисто физического действия. Оно-то и является основным инструментом и режиссера, и актера. Оно, а не сюжетное время, создает ритм и темп в звуках и движении.

Кино может пользоваться организацией этого времени совершенно так же, как и театр, но, кроме того, оно может делать с этим временем то, что театр делать не в силах. Оно может растягивать и сплющивать это время. При переходе из одной мизансцены в другую оно может

сокращать физическое время этого перехода путем обычной смены кадра. Движение актера от печки к окну в театре сократить невозможно, а в кино сменой кадра это движение просто подразумевается. Помимо этого кино может без всякого монтажа растянуть или сплющить физическое время внутри самого кадра. Достигается это замедленной или ускоренной съемкой, отчего все физические движения, репродуцируемые на экране, соответственно ускоряются или замедляются, приобретая совершенно особую, недоступную театру силу выразительности.

Но и этого мало. Тем же способом кино может сплющить физическое время протяженностью в дни, недели или месяцы до 15—20 минут. И наоборот, действие, происходившее в течение полминуты, растянуть до целого часа. К этому надо прибавить, что с помощью специальной оптики можно как угодно уменьшать или увеличивать физическое пространство и объемы. Доводя до нескольких метров размеры бактерий и вытянув секунды до минут, раскрывать драматические происшествия в капле воды или крови. Все эти возможности давно используются научной кинематографией, и, конечно, любая из них может стать, а иногда и становится средством чисто эмоционального воздействия внутри игрового фильма.

Какой же вывод должны мы сделать, рассмотрев разницу режимов времени в искусстве театра и кино?

Только один. Кино не только может репродуцировать режим театрального времени, но и обладает способностью увеличить силу его выразительности. Точно такой же вывод мы сделали еще раньше в отношении пространства. Таким образом, получается, что и во времени, и в пространстве, и в звуке, и в цвете, то есть и слухово и зрительно, кино может показывать не только все то же, чем богат театр, цирк или эстрада, но еще и увеличить силу их выразительности.

Но что же еще, кроме зрения и слуха, участвует в восприятии зрелища?

Где должны мы искать те элементы, те особые свойства театра, цирка или эстрады, которые не могут быть воспроизведены киноискусством?

Обнаружить эти свойства можно при анализе непосредственного зрительского восприятия концертно-эстрадных номеров и восприятия этих же номеров на экране. Существует ряд кинокартин, представляющих собой экранизацию концерта, эстрады или цирка. Эти картины имеют определенный успех. Но сравнивать его с успехом, который имеют те же актеры и те же эстрадные номера на «живом» концерте, на «живой» эстраде, невозможно.

В потере этого успеха не виноваты артисты или режиссеры, потому что репродуцировать концертное исполнение технически возможно, но получить тот же результат в смысле восприятия его зрителем совершенно невозможно.

И лежит эта невозможность как раз в сущности слова «репродукция», в маленькой приставке «ре».

Факт репродукции создает произведение искусства в принципе в прошедшем времени.

Все, что вы видите в театре, на эстраде или в цирке, происходит одновременно с вашим восприятием, сейчас, сию минуту.

Все, что вы видите на экране, произошло раньше и потому разновременно с вашим восприятием.

Наиболее убедительно это обнаруживается, если мы представим себе попытку репродуцировать в кино искусство фокусника. Даже если кинокартина будет цветная, звучащая и пространственная, даже в том случае, если фокусник предстанет перед зрителями абсолютно таким же, каким он предстает перед ними на сцене цирка или эстрады, все равно зрители не получат того наслаждения, которое они получают от непосредственной встречи с фокусником. Самая суть этого наслаждения состоит в том, что зритель фактически присутствует при данном акте, что процесс фокуса происходит у него на глазах.

Для того чтобы фокус был еще более удивительным, фокусник обычно берет у одного из зрителей платок или гривенник и выпускает из него голубя или белую мышь. В кино вы можете выпустить из этого гривенника два паровоза, и зритель останется абсолютно холодным. Фокусник может быть снят в сюжете самой кинокартины и показать фокусы героям фильма, но показать фокусы с экрана зрителям, сидящим в зале кино, фокусник не может. Никакая техника, никакие телеобъективы, никакая замедленность или ускоренность съемки, никакая рирпроекция, никакие оптические совмещения не могут помочь режиссеру кинокартины в этом его безвыходном положении.

Я легко могу себе представить возражение: «А как же фильмы Мельеса? Ведь среди них невероятным успехом пользовалась картина, показывающая именно фокусы, вернее, даже не фокусы, а чудеса, когда у человека исчезала голова, а потом вырастала новая и тоже исчезала. А потом безглавый человек подбрасывал свою голову, как мячик, она падала прямо на его шею и тут же прирастала...»

Да, во времена Мельеса это, конечно, было удивительно. Только тогдашний зритель был потрясен не искусством фокусника, а чудом кинематографа. А сегодняшнее кино давно не чудо, и сколько бы голов ни менял человек на экране, это ни за что не будет выглядеть ни мастерством фокусника, ни кинематографическим чудом.

Совершенно так же точно в кино нельзя снять и укротителя тигров. В киносюжете можно. Хроникально можно. Но основа эмоционального восприятия этого вида зрелища в цирке заключается в том, что акт укрощения происходит одновременно с актом восприятия, что вы полностью участвуете в ритме этого акта, ощущаете его напряженность и каждую секунду можете ждать гибели укротителя, а не сюжетной гибели героя.

Так же бессмысленны были бы попытки кинорежиссера показать искусство импровизатора. Именно потому, что Владимир Хенкин обладал изумительным талантом импровизации в широком смысле этого слова, то есть умением вступать в непосредственное общение со зрителем, его рассказы на экране теряют половину своей выразительности.

Я нарочно взял наиболее бесспорные примеры, но наслаждение от присутствия при акте творчества существует не только в том случае, когда вы воспринимаете фокусника, укротителя или импровизатора.

Сегодняшняя игра актера, сегодняшняя интонация фразы, сиюминутное фермато певца очень существенны в акте их восприятия.

Зритель подсознательно и совершенно правильно ощущает, что он является участником этого акта, его сотворцом и что данный концерт в каком-то смысле единствен и неповторим. И это безусловно так. От состава зрителей, от их количества, даже от случайного кашля в зрительном зале зависит сегодняшняя эмоция актера, сегодняшний темперамент жеста и то неуловимое «чуть-чуть» в интонации, которое делает импровизированным даже заученный текст или движение. Эта взаимозависимость и взаимотворчество актера и зрителя и являются стержнем, на котором держится данный зрелищный акт.

Со стороны актерская профессия кажется очень интересной, может быть, несколько легкомысленной, но безусловно счастливой. Так думают об актерах инженеры, врачи, слесари, бухгалтеры, агрономы. Они ошибаются. Это тяжелая и до удивительности неверная профессия. Чаще всего она трудно начинается и почти всегда кончается горестно, а иногда и трагически. Актерская старость — это не старость таланта, а старость материала, из которого актер создает свое произведение. А материал этот — его голос, его руки, его ноги, его тело — изнашивается и стареет. Пойдете ли вы к врачу, которому шестьдесят лет? Да. Будете ли вы смотреть балерину, которой шестьдесят? Нет. Слушать шестидесятилетнюю колоратурную Баттерфляй? Нет. Да такие и не танцуют и не поют. Это очень страшно, когда умирает профессия.

За что же тогда любить актерскую профессию? А я ее люблю. Люблю, хоть и знаю, что надо мною, актером театра и эстрады, давно занесен дамоклов меч. Очень скоро не смогу я выступать со своими вечерами. Не смогу ни петь, ни показывать кукол. Но я счастлив, что больше сорока лет мог испытывать радость от встреч со зрителями. Поразительные по своей страстности минуты, каждая из которых не на шестьдесят секунд делится, а на неисчислимые доли этих секунд, рождающих нашу актерскую правду. И самое невероятное, самое прекрасное в этой правде состоит в том, что она целиком зависит от зрителей, от сегодняшних зрителей, от их реакции, от их дыхания, от их смеха, от их абсолютной тишины, тугой, как натянутая резина.

В эти минуты я, как и всякий актер, ощущаю зрителей сотворцами, а значит, друзьями. Это профессия дружбы, дружбы с людьми.

Но те же самые ощущения испытывает и зритель по отношению к актеру, если, конечно, сотворческий контакт произошел.

Удовлетворить зрителя в его желании быть свидетелем и соучастником творческого акта кино не может. Недаром так хотят зрители кинокартины увидеть «живых» киноактеров и непосредственно из их уст услы-

шать монолог или песню, которые полюбились им в фильме.

Наслаждение от присутствия при творческом акте состоит в том, что вы являетесь свидетелем перехода предложенного материала в некоторую новую сущность, то есть свидетелем процесса перевоплощения или, что еще вернее, преображения. Но в театре не только один человек преображается в другого (Москвин в Луку, Шаляпин в Мефистофеля), но и все вокруг тоже преображается, и на деревянном полу сцены возникает то город, то лес, то берег моря.

Зритель театра бывает так увлечен чудом преображения, что часто аплодирует не смысловым моментам сюжета, а отдельным, особенно поразившим его моментам творческого процесса. Правдивости сыгранного актером куска, длительности фермато в арии, облакам, бегущим по заднику, качающимся волнам морского прибоя, даже свету луны.

Почему же в кино, как правило, зритель аплодирует только определенным кульминационным моментам сюжета и не станет аплодировать ни облакам, ни блеску лунного света? (Я говорю сейчас о натурных кинофильмах, а не о мультипликации.)

По очень простой причине. В эти моменты на экране не происходит никакого преображения, никакого чуда. Это настоящие облака, настоящие волны и настоящая луна.

Вдумайтесь в разницу ваших собственных ощущений в театре и в кино, и вы обнаружите интереснейшие закономерности.

Если на экране горит дом, то вы убеждены, что видите настоящий пожар и настоящий огонь, но если только на сцене театра, где по ходу пьесы полагается пожар, ну хотя бы в опере «Дубровский», вам покажется, что действительно загорелся дом, вы просто кинетесь бежать из зрительного зала.

Обращали ли вы внимание на то, что герой фильма может выпить на экране хоть две, хоть три бутылки пива, и вы воспримете это без тени сомнения, но стоит только актеру на сцене поднести к губам бокал шампанского, как вас уже начинает мучить вопрос: что это, ситро или чай? И происходит это потому, что зритель театра подсознательно отделяет актера от героя, которого актер играет, а в этот момент шампанское попадает в желудок не героя, а самого актера.

На экране натурного, все равно — документального или игрового кино, нисколько не нарушая законов фильма, может сколько угодно ходить кошка, но стоит только кошке появиться на сцене театра, как спектакль фактически прекращается и зрители смотрят, куда эта кошка побежит — в оркестр или за кулисы. На экране могут ходить стада коров, скакать кавалерия, ездить танки, но стоит на сцену театра выпустить лошадь, как это либо трюк, либо безвкусица, и все зрители только и думают о том, насколько прилично эта лошадь будет себя вести. На экране кино могут быть и взрослые люди, и дети, и даже грудные младенцы, но стоит в опере «Русалка» появиться девочке, как опера прекращается и зрители заняты только одним: сколько этой девочке лет и чья она дочь? А уж грудного мла-

денца представить на сцене театра совершенно невозможно.

Почему это происходит? Потому что на экране кино и кошка, и лошадь, и танки находятся среди настоящих вещей и настоящей природы и, значит, нисколько не противоречат окружающему, в то время как в театре они чаще всего оказываются среди изображенных вещей и изображенной природы, а сами остаются настоящими и, значит, противоречат окружающему.

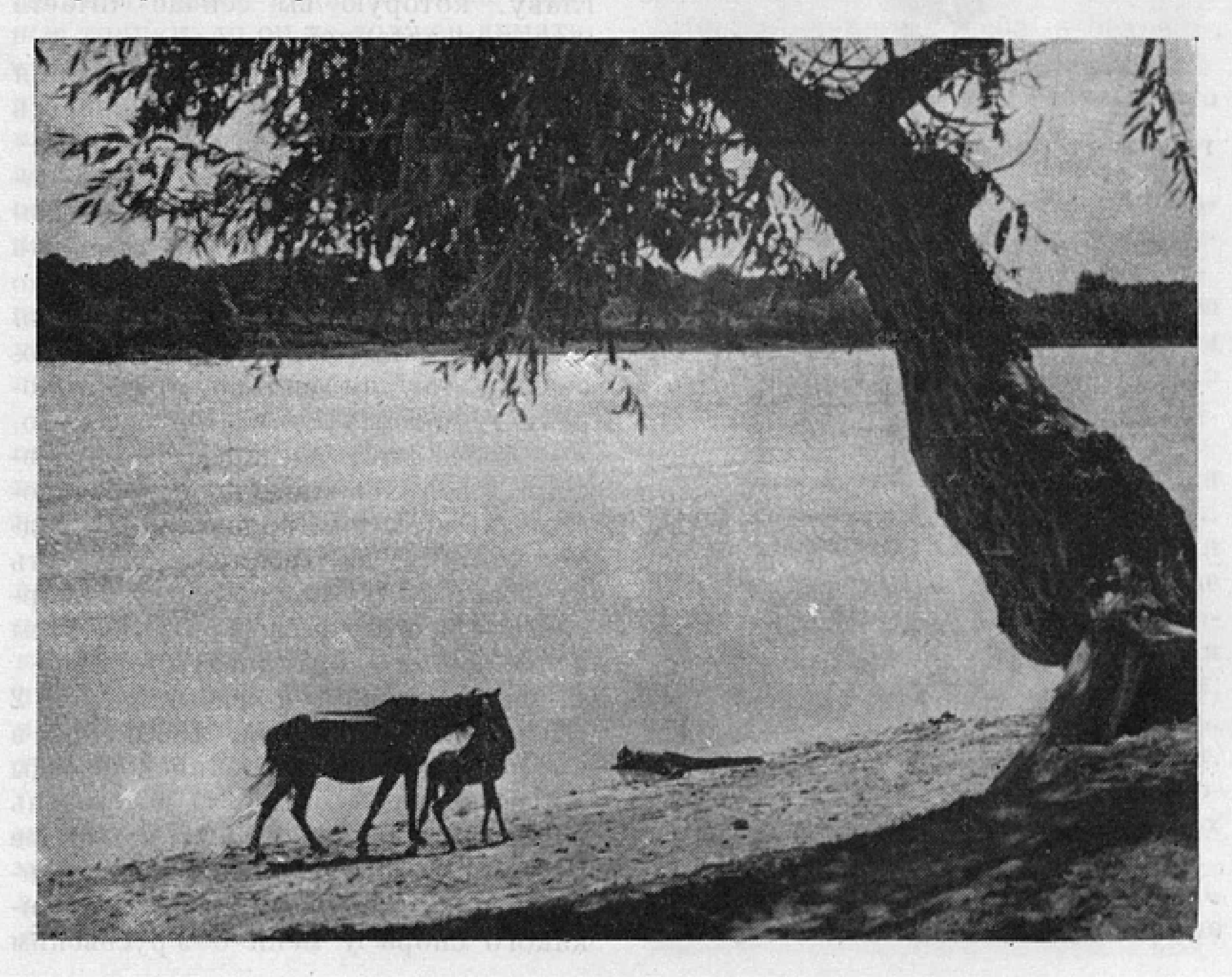
Итак, выяснились как бы две параллельно идущие границы, разделяющие сферы действия натурного кино и театра в широком понимании этого слова.

Одна из этих границ, самая принципиальная и нерушимая, определяется наличием у театра и отсутствием у кино непосредственного взаимоконтакта со зрителем.

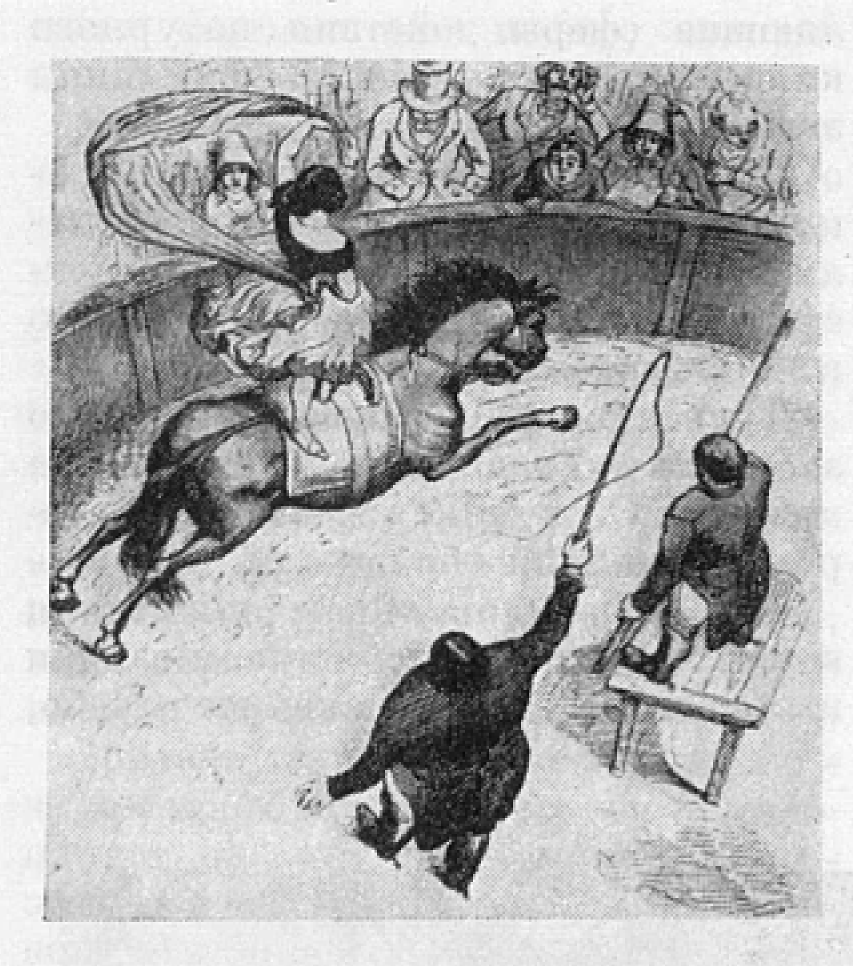
Другая граница менее четкая, но забывать о ней ни в коем случае нельзя. Определяется она характером зрелищной образности.

Как правило, образ спектакля в театре создается путем композиции изображений: изображенное небо,

Кадр из фильма «Жеребенок»



Гранвиль. «Цирк»



Гранвиль. «Театральная школа»



изображенная луна, изображенный персонаж.

Образность в кино (опять-таки, как правило) создается суммой абсолютных реалий: настоящая луна, настоящее небо, настоящий огонь и предельная типажность персонажа.

«Стойте! Вы тут противоречите тому, о чем говорил Сергей Урусевский на встрече с московскими кинематографистами. Его высказывания были опубликованы года три назад в том же «Искусстве кино», в котором печатается ваша «Эстафета искусств».

Это сказал мне один кинокритик, прочитавший в рукописи ту самую главу, которую вы сейчас читаете уже напечатанной.

Ну что ж! То, что мои соображения по вопросам кино могут не совпасть с соображениями другого автора,— в этом особой беды нет. Скорее наоборот. Если все авторы, печатающиеся в журнале, будут говорить одно и то же, журнал потеряет по крайней мере половину подписчиков.

Но все-таки мне захотелось проверить, так ли сильно я противоречу высказываниям Урусевского, тем более что, во-первых, Урусевский — великолепный оператор, а во-вторых, мы с ним вроде как бы родственники. Оба собирались быть художниками. Оба учились у Фаворского. Оба гордимся своим учителем и любим его цитировать.

Одним словом, я разыскал № 2 «Искусства кино» за 1966 год, в котором напечатана запись беседы Урусевского «О форме», и с очень большим удовольствием вновь ее перечитал. Оказалось, что в принципе никаких противоречий и никакого спора у меня с Урусевским

нет. Скорее наоборот. Я нашел у него конкретные примеры, подтверждающие разность в характере создания образа в театре и в кино. Причем наиболеее точно это выражено приведенной Урусевским мыслью Фаворского. Вот она: «В. А. Фаворский говорил, что если в театре на сцене лежит дохлая лошадь, то зритель не должен думать, из чего эта лошадь сделана. Ему это должно быть ясно с самого начала».

Если эту мысль раскрыть, то она совпадает с мыслью, высказанной Немировичем-Данченко о том, что «...если зритель, смотрящий спектакль «На дне», видит на сцене грязные тряпки, то он не должен думать, что они действительно воняют». Вот и с лошадью то же самое. Даже если какой-нибудь режиссер и положит лошадиный труп на сцену, зрители все равно будут думать, что он сделан из папье-маше.

А вот если вы снимете муляж лошадиной туши в кино, зрители будут уверены, что это настоящая дохлая лошадь.

Очень интересно и очень точно описывает Урусевский путь создания образа в кино. Речь идет о длинной панораме к картине «Я — Куба».

«...После титров идет панорама по нищей деревне. Черное небо, белые пальмы. Вся панорама снята с лодки. На первом плане черный лодочник. Через него снята вся панорама; в кадре крупно то его спина, то натруженные ноги. (Эта панорама также снята объективом 9,8. Возможности этого объектива до сих пор меня поражают. Стоит лодочник во весь рост, я чуть приближаюсь к нему — и уже крупный план!) Я убежден, что образ нищеты создает не столько сама нищая деревня, вдоль которой мы проплываем, сколько этот лодочник, голую спину и ноги которого на первом плане мы видим все время боковым зрением и фигуру которого можно было бы рассматривать только как своеобразную раму. В конце аппарат наезжает на переходящую реку беременную негритянку с голыми детьми. И они являются как бы кульминацией этой панорамы.

Затем — резкий контраст и в музыке и в изображении.

Черное изображение сменяется белым.

Вместо черного неба — белое.

Вместо черных тел — белые.

Белые небоскребы Гаваны. Это скорее Америка, чем Куба.

Здесь все для развлечений. Пресыщенность. Идет длинная панорама, в конце которой аппарат погружается в воду бассейна.

Один человек, которого я люблю и уважаю, сказал мне: «Здорово ты снял панораму, но мало того, что ты спустился с аппаратом с крыши, прошел через кафе, подошел к загорающим в бассейне, так ты еще и в воду за купающимися погрузился. Это уж, по-моему, ни к чему». А я должен сказать, что если бы мне предложили переснять эту панораму, то в принципе я снял бы ее так же, потому что она, как мне кажется, точно выражает образную мысль. Погружение в воду — это не трюк. Вода — это образ. Это та точка, которая завершает движение обеих панорам».

Вся панорама — это сумма абсолютных реалий. И «натруженные

Кадр из фильма «Я — Куба»



ноги», и «беременная негритянка», и голые дети, и кафе, и небо, и вода. Да, это все снято объективом 9,8, дающим острое ощущение приближений и отдалений, контрастность крупных и общих планов. Да, благодаря этому создается особый темперамент движения и особая образность всего зрительного ряда, но в подлинности всего того, что видит зритель, у него нет никаких сомнений — ни в подлинной беременности женщины, ни в мозолях и ссадинах натруженных ног.

Представьте себе теперь актрису, играющую в театре беременную женщину. Если вы только хоть на секунду подумаете, что эта актриса действительно на сносях, спектакль разрушится, так как настоящая беременность уничтожит образ беременности. Да и собственные мозолистые, со вздувшимися венами грязные ноги показывать на сцене тоже нельзя. Они не создадут, а разрушат образ. Вспомните, как неприятно видеть грязные подошвы босых пантомимистов!

Как я уже говорил, граница, отделяющая характер зрелищной образности кино и театра, не так точна, как граница, характеризующаяся

присутствием или отсутствием непосредственного контакта со зрительской эмоцией, но именно вдоль границы образности и происходят удивительные диффузии между театром и кино. Вот почему и забывать о ней ни в коем случае не следует.

Ни одна из этих границ не имеет никакого отношения ни к вопросу решения пространства в кино или в театре, ни к вопросу композиции времени. Зачем же мне понадобилось так долго и тщательно рассматривать оба этих вопроса? Только для того, чтобы окончательно их отбросить и никогда уже к ним не возвращаться? Нет, для того чтобы в дальнейшем, рассматривая взаимоотношения и взаимозависимость кино и театра, увидеть, как много изменений произошло и происходит и в том, и в другом виде зрелища. Изменений и в методе решения пространства, и в композиции времени.

Они выражались и выражаются не только в использовании театром приемов кинематографии или кинематографом приемов театра, но и в отталкивании друг от друга и применении таких средств зрелищной выразительности, какие невозможны в практике кино или в практике театра.

Эти заимствования и отталкивания вовсе не всегда происходят сознательно, как некая творческая декларация. Они возникают органически из самого факта сосуществования двух видов зрелищных искусств.

Рядом — да не вместе.

Так и будет называться следующая глава.

Из писем читателей

Несколько добрых слов

Вы, наверное, давно посмотрели фильм «Ваш сын и брат», а в наш таежный уголок этот фильм пришел недавно. Впечатление он оставил особое. Он заставил нас посмотреть на себя со стороны и задуматься.

К тому же не часто увидишь на экране героя, связанного... с тюрьмой. Эти сложные ситуации стараются как-то обходить некоторые наши постановщики. Кстати, не только эти. Зачастую нас пичкают слащавыми лентами с балами, праздными рассуждениями, будто не стало на этом свете проблем, мешающих нам строить новую жизнь. Авторы фильма «Ваш сын и брат» не побоялись этого.

Мы искренне страдаем за непутевого Ваську, сбежавшего из тюрьмы ради того, чтобы взглянуть на расцветающее по весне родное село.

Кто живал в отдаленных тихих селах, тот знает эту категорию молодых «петушков», делающих не одну глупость, пока поймут они цену жизни и выйдут в люди. Тот знает, как томительно-сладко ожидание парома на тот берег, где долго не был, где курятся дымки уютных изб, в одной из которых ты вырос... Тот знает и гулянки, устраиваемые по случаю приезда односельчанина.

Все это с таким поразительным детальным пониманием и любовью снял оператор, что мы испытываем укор, как могли не замечать эту повседневную мирную красоту.

Наш поселок стоит на берегу такой же сибирской реки. И также девчата любят помахать вслед белокрылой «Ракете». Есть у нас и парень такой...

На экране мы узнавали себя и невольно изумлялись, как, оказывается, прекрасны окружающие нас мирный покой и тишина, дающие нам возможность трудиться и любить. А мы пообвыкли, не ценим этого, а подчас растрачиваем время на нелепости и ложную грусть.

«Люди, не растрачивайте попусту драгоценное время.

Вспомните время, когда вы мечтали лишь о том, чтоб не выли над головой снаряды, чтоб был хлеб. Теперь вы живете в достатке — и ваш сын, и брат, и дочь. Цените же благо, добытое ценою тысяч жертв»,— словно говорит эта преисполненная любви к людям кинолента.

Да и о многом еще говорится в этом содержательном и гуманном фильме.

В нашем поселке живет разный народ: геологи, рыбаки, охотники, врачи, учителя. Но после просмотра у всех было одинаковое мнение: фильм глубокий, интересный и нужный. И его, вероятно, создали не только талантливые, но и знающие и любящие свой народ люди.

Вот почему очень захотелось сказать несколько добрых слов в адрес создателей этой незабываемой и правдивой киноповести.

С. Хохлачева,
филолог

Новый Васюган

Школьный учитель. Ему мы обязаны столь многим, что всякое невнимание к людям этой профессии, по-моему, просто недопустимо. И мне обидно, что очень мало у нас фильмов, где бы в центре кинеповествования был образ учителя, светлый, дорогой, прекрасный человеческий образ.

С трибуны последнего Всесоюзного съезда учителей прозвучал призыв к писателям создавать «...больше художественных произведений, в которых главным героем являлся бы учитель». Хочется верить, что на него откликнутся и сценаристы и кинорежиссеры. Это, с одной стороны, будет знаком благодарности благородному и бескорыстному труду наших педагогов, а с другой — поможет молодежи, вступающей в жизнь, полюбить эту профессию, может быть, комунибудь и подскажет дорогу к ней.

Р. Кондратьевас,
слесарь

Литовская ССР,
г. Паневежис

В продолжение „Стихов о кино“

Уважаемый товарищ редактор!

Прочитав в Вашем журнале («Искусство кино», № 5) подборку стихотворений, я решил тоже отправить Вам свое стихотворение.

Коротко о себе.

Живу и тружусь в Петрозаводске. В кино начал работать с шестнадцатилетнего возраста. Сначала — киномехаником, затем — зав. фильмоскладом, инструктором треста «Карелкино», начальником спецсектора отделения «Роскино», управляющим конторой Главкинопроката Карело-Финской ССР. Сейчас усиленно собираю материалы для серии исторических очерков по развитию кинематографии на Севере.

Александр Иванов

Давным-давно...

Когда я был еще парнишкой, —
Лет восемнадцать было мне, —
Я ездил с кинопередвижкой
По всей карельской стороне.
От Ладоги до Беломорья,
От Кандалакши до Свири,
Я проносил, с ненастьем споря,
Частицу ленинской зари.
Она горела на экране.
И в сельский красный уголок,
Неся скамейки, шли крестьяне,
Устраиваясь кто как мог.
Слова «Великого немого»
Их в дали светлые влекли...
Меня, как гостя дорогого,
Крестьяне ужинать вели.
Вели, калитками* кормили,
Поили теплым молоком,
Перину в горнице стелили
И не тревожили потом.
А я, поднявшись утром рано,
В село соседнее спешил,
Где языком киноэкрана
С народом снова говорил...
Давным-давно все это было!
С тех пор прошли десятки лет.
Но даже время не затмило
Той кинопередвижки след.
Повсюду светятся экраны, —
Любуйся, радуйся, смотри! —
И мы несем в другие страны
Частицу ленинской зари.

г. Петрозаводск

* Калитки — карельские пироги с картофельной начинкой.

В кинозале

Треск выстрелов.
Опять Чапаев ранен.
Кольцо воды сожмет его сейчас.
Опять он умирает на экране.
Опять, быть может, в миллионный раз.

Но посмотрите,
Мальчик с книжным ранцем,
Вперед подавшись,
Сжал упрямо рот.
Так в зале
После каждого сеанса
Дивизия чапаевцев растет.

Леонид Шишко

Кабардино-Балкарская АССР,
г. Прохладный

Среди актеров

Когда открываешь новый сценарий...

Е. Егорова

Как передать, что чувствует актер, раскрывая новый сценарий, в котором ему предназначена роль, сценарий — да еще на современную тему! Может быть, сейчас, думает он, я встречу человека родного и понятного. Он будет очень похож на меня, но только сильнее, чище. И сам я стану лучше от общения с ним. И с людьми, которые узнают его благодаря мне, произойдет то же самое. А может быть, думает актер, тот человек ненавистен мне, и я сумею убедить других, что ненависть моя справедлива. А может быть... может быть, он для меня — загадка. Значит, придется разгадывать ее... Но в любом случае этот человек — мой современник. И как бы хотелось, чтобы его своеобразие было под стать своеобразию нашей эпохи — эпохи смелых дерзаний и больших открытий.

Именно такого героя привела на экран плеяда советских кинодраматургов, начиная от маститого Е. Габриловича и кончая совсем еще молодым Е. Григорьевым. Я помню, как летом 1956 года Е. Габрилович читал свой новый сценарий «Коммунист». Это был настоящий праздник для всех кинематографистов и, в первую очередь, для актеров... День был по-летнему жаркий, в переполненном зале нечем было дышать. Но когда сценарист, посмотрев на часы, предложил пропустить одну-две «малозначительные» сцены, мы закричали: «Читайте!» Нам было страшно пропустить и одно слово, настолько важным казалось все; ведь речь шла о таких своеобразных и примечательных людях, как Василий Губанов, большевик, фронтовик, которому пришлось принять такую негероическую должность кладовщика. Или возьмем Анюту, забитую, темную крестьянку, словно родившуюся заново после встречи с Губановым. Или Дениса, отдавшего последние штаны за кусок хлеба — лишь бы

довезти нетронутым вагон с хлебом, предназначенным для голодающих рабочих... Пусть это прозвучит тривиально, но не могу не сказать, что чем ярче, чем интереснее написана роль, тем больше возможностей у актера создать полноценный художественный образ. Оглядываясь назад, мы видим, что большинство актерских находок и открытий обусловлено открытиями кинодраматургов. Вспомните депутата Балтики, так живо представленного драматургом Л. Рахмановым, или сельскую учительницу, любовно выписанную сценаристкой М. Смирновой. А Машенька того же Е. Габриловича? А образы шофера Румянцева или доктора Устименко, принадлежащие перу Ю. Германа?

Но несмотря на все эти примеры — их, как говорится, можно умножить,— в нашей кинодраматургии еще мало интересных характеров, мало героев, глубоко думающих и глубоко чувствующих. В современном репертуаре не произошло еще того отбора, которому подвергся репертуар классический, — отбора, утвердившего, собственно, самый этот термин. Естественно, что в современном текущем репертуаре довольно много посредственных, попросту неинтересных ролей, ничего не говорящих ни уму, ни сердцу актера. И тем не менее на вопрос: что бы вы хотели сыграть?— актеры неизменно отвечают: нашего современника.

Но знает ли читатель, а кстати, иногда и сценарист, чтó актеры называют плохой ролью. Трудно сказать об этом точнее, чем сказал Лев Свердлин в своей статье «Встреча с героем»: «Актер должен быть уверен, что в каждой своей роли, пусть даже небольшой, он борется с чем-то, чему-то помогает.

Оттого и мучительны так встречи с киногероями, гражданская и человеческая сущность которых неясна, расплывчата. Например, в «Первом троллейбусе» я играл роль отца главной героини. Когда я получил сценарий, я стал думать: что это за человек? Чего он хочет? Чем, в сущности, возмущается? Можно, конечно, играть **просто** пожилого человека, **просто** отца, который **просто** волнуется. Все это, вероятно, имеет под собой реальную жизненную основу: в самом деле, отцовская любовь — не вечная ли это тема? Но содержит ли эта роль необходимый для актера и зрителя элемент открытия? Нет. И выработать свое, актерское отношение к такому герою трудно».

Развивая эту мысль, добавим, что и из-под пера сценариста выйдет неудачная роль, если он не будет задаваться теми же вопросами, которые неизбежно встанут перед актером при его встрече с образом. Каков характер героя? Зачем он пришел на экран? Как раскрывается через него сама идея сценария? Не найдя ответа на все эти вопросы у сценариста, получив от него один только голый текст, актер неизбежно «повиснет» в воздухе и сыграет так же плоско и однозначно, как и написано в сценарии. Да и как ему не впасть в примитивизм, когда примитивна сама драматургия! Напрасно в этих случаях актер и режиссер попытаются «оживить», «утеплить» скучную роль, придумывая какие-нибудь житейские штрихи, вроде того, что герой любит кошек или украдкой носит конфеты соседскому ребенку,— все эти «живинки» не способны вдохнуть жизнь в мертворожденную роль. Ведь в самих словах «утеплить», «оживить» уже заключается приговор неполноценному образу, пишет в той же статье Лев Свердлин. А вот что говорил по этому поводу Николай Черкасов: «Глубоко ошибочно мнение, будто талантливые артисты могут «выручать», спасать неполноценные произведения драматургов. Гораздо вернее утверждать, что

такие произведения портят талантливых артистов и отталкивают зрителя. Это хорошо понимают артисты, но не всегда понимают режиссеры».

К сожалению, до сих пор не редки случаи, когда в производство идут недоработанные, а то и просто слабые сценарии. Единственным оправданием тому служит так называемая «злободневность». Получив подобный сценарий, режиссер, естественно, пытается привлечь на свою сторону зрителя, для чего и приглашает популярных актеров. И вот тут-то начинаются актерские муки: играть или не играть плохую роль? Согласиться или отказаться? Как часто зрители с возмущением пишут: почему любимый актер согласился играть в такой плохой картине? Стыд, мол, ему и позор! И они правы: актер должен беречь свое доброе имя. Почему же все-таки подчас это доброе имя приносится в жертву какой-нибудь малохудожественной ремесленной поделке?

Представим себе, что профессиональный киноактер, работающий в штате киностудии, отказался от предложенной роли. Это чрезвычайное происшествие. Актера непременно вызовут к заведующему труппой, к директору актерской студии. Его будут уговаривать, убеждать, а иногда и стыдить: ведь картина все равно будет сниматься и руководство студии кровно заинтересовано, чтобы в ней участвовало как можно больше штатных студийных актеров. Ведь режиссеры так часто «смотрят на сторону», а тут режиссер хочет снимать «с в о е г о» актера, а тот «смеет отказываться»! И, поверьте, отказ этот будет записан на режиссерских «скрижалях» и при всяком удобном случае будет поставлен «в строку» всей актерской студии.

Но допустим, что киноактер не убоялся всех этих трудностей, настоял на своем и от роли отказался. Что же дальше? А дальше он будет «в простое». Надолго ли? Неизвестно. Актер никогда не знает, сколько времени пройдет, прежде чем ему предложат другую роль: может, день, может, два, а может, и полгода, год. И где гарантия, что следующая роль будет лучше?

Работая в актерской студии с Эрастом Гариным, я была свидетелем того, как этот великолепный актер отказывался подряд от нескольких сценариев, где должен был вновь и вновь повторять уже найденное чуть ли не двадцать лет назад. Но и ему приходилось соглашаться на компромиссы. И не удивительно — актеру трудно прожить вдали от съемочной площадки, трудно, как и всякому нормальному человеку, остаться «не у дел».

Конечно, перед театральным актером, которого приглашают сниматься, этот вопрос не стоит так остро: он играет в театре, и его добрая воля, согласиться или не согласиться на предложение студии. Но многие из театральных актеров стали признанными мастерами экрана, полюбились зрителям. Киностудия стала для них вторым домом, с которым им не хотелось бы расставаться. Видимо, этим и объясняется, что такая замечательная актриса, как Ф. Раневская, появилась в последние годы один за другим в трех весьма посредственных фильмах: «Осторожно, бабушка!», «Легкая жизнь» и «Новый аттракцион».

Кстати сказать, в «Легкой жизни» кроме Ф. Раневской, игравшей как всегда изобретательно и увлеченно, снимались такие мастера, как Р. Плятт, В. Марецкая, Ю. Яковлев, но даже объединенными усилиями им не удалось преодолеть плоский сценарный материал, короче говоря, спасти фильм от провала.

Среди сценаристов бытует весьма распространенное мнение: «актер дотянет». Представьте себе кинодраматурга, предло-

жившего режиссеру сценарий, в котором есть схематичная, бледная роль, ну, скажем, председателя завкома. В ответ на замечания режиссера сценарист заявляет: «А вы пригласите на эту роль актера Жакова!» Действительно, актерское обаяние часто выручает плохих сценаристов. Ну как можно не улыбнуться Надежде Румянцевой, даже если она играет примитивную «королеву бензоколонки»? Как можно не задуматься вместе с Олегом Жаковым, актером, словно олицетворяющим собой живую человеческую мысль? Но тем не менее зритель уходит из зала неудовлетворенным: он чувствует, что его ожидания обмануты, и не прощает актеру участия в плохом фильме. Зритель не всегда понимает, что некоторым актерам — людям по-настоящему творческим, склонным к художественной фантазии,— подчас кажется, что в плохой роли существует какой-то «крючок», ухватившись за который можно ее «вытянуть». Они прилагают к этому все усилия, весь свой талант, а картина в целом получается все-таки серая. Как не вспомнить тут одну из последних ролей Б. Андреева, сыгравшего старого «морского волка» Федосеенко в фильме «Над нами — Южный Крест». Б. Андреев — актер по-настоящему бескомпромиссный — выбрал себе такого же бескомпромиссного героя, человека трудной судьбы и большой воли. Он выбрал его, пересмотрев десятки предложенных сценариев и остановившись на том, в котором была роль сама по себе однозначная и прямолинейная, но открывавшая простор творческим мыслям художника. В самом деле, история старого полярника, разбитого, но не сломленного болезнью, будила воображение актера, хорошо знающего свою гражданскую и человеческую тему в искусстве. И актер «вытянул» роль, развил неясные намеки, выявил характер своего героя. Но одна актерская удача не определила успеха всей картины. Несмотря на все усилия Б. Андреева, картина получилась лубочной, поверхностной. В конечном счете зритель ее не принял. Это по-настоящему большая обида для актера, который долго ждал своего часа свидания со зрителем.

Я не собираюсь утверждать, что во всяком актерском провале — вина сценариста, они тоже могут предъявить к нам, актерам, серьезный счет. Но я уверена, будь все сценаристы, как и наиболее чуткие из них, ближе к актерам, встречайся они с нами чаще, понимай природу актерского творчества — у них рука не поднялась бы сдавать сценарии, в которых есть недоработанные роли.

А между тем никто на студиях не разобщен более, чем актеры и сценаристы. Бывают случаи, когда актер, играющий в картине главную роль, так ни разу и не встретится с автором сценария: ведь актера приглашают на картину, когда основные функции сценариста в общем выполнены. Сценарий принят, запущен в производство, режиссер — глава постановки — уже вступил в свои права. Режиссер приглашает актеров, и они имеют дело главным образом с ним. А сценарист, если и участвует в производстве картины, то как художественный консультант, с мнением которого режиссер может и не согласиться. Особенно часто это случается, когда речь идет о выборе актера на роль. Не раз и не два мне приходилось слышать, что сценарист не был согласен с выбором актера, однако режиссер все равно оставлял свою кандидатуру.

Только будучи уже утвержденным на роль, в процессе съемок, актер может встретиться со сценаристом и высказать ему свои соображения по поводу роли и даже всего сценария. Но в большинстве случаев решающих изменений в сцена-

рий внести уже нельзя, даже если автор и согласен с актером.

Сценарная проблема в кинематографе — проблема номер один, как у нас любят выражаться. Это бесспорно. И тут мне хочется высказать несколько мыслей, может быть, спорных, но, на мой взгляд, имеющих важное значение для решения не только сценарной, но и связанной с ней актерской проблемы в кинематографе.

Прежде чем высказать их, я попробую задать несколько вопросов руководству киностудии и сама попытаюсь ответить на них.

В о п р о с. Скажите, сколько профессиональных сценаристов работает в штате киностудий?

О т в е т. Ни одного.

В о п р о с. Много ли вообще существует профессиональных сценаристов — кинодраматургов, занимающихся только работой над киносценариями (таких, как Габрилович, Каплер, Метальников)?

О т в е т. Очень мало.

В о п р о с. Но ведь по самым скромным подсчетам вам требуется ежегодно около ста сценариев, готовых к запуску в производство. Могут ли профессиональные сценаристы обеспечить эту потребность?

О т в е т. Конечно, не могут.

В о п р о с. С кем же вы заключаете договора?

О т в е т. С писателями. Инсценируются их новые и старые произведения. Иногда они пишут сценарии и на оригинальные темы. К сожалению, им не всегда хватает понимания природы кино, законов производства. Большинство сценариев — и профессиональных и непрофессиональных — требует значительной доработки. Мы значительно расширили штат редакторов, и сейчас на студии работает большая сценарно-редакционная коллегия.

Итак, на студиях расширен штат редакторов, но нет ни одного своего штатного сценариста.

Осмелюсь высказать, быть может, крамольную мысль: при таком положении вещей решающего перелома добиться будет очень трудно. Ведь на поверку выходит, что ответственность за сценарный портфель несут люди, кровно с кинематографией не связанные,— сегодня прозаик пишет сценарий, а завтра он занят новым романом или повестью.

Кроме того, существует понятие природы кинематографа — той самой природы, которая даже опытному литератору не позволяет чувствовать себя в кино легко и непринужденно. Далеко не каждый писатель обладает так называемым «чувством экрана», необходимым для того, чтобы мыслить иными — не литературными, а экранными — категориями, или для того, чтобы находить кинематографические эквиваленты чисто литературным образам.

Одним словом, студии нужны профессиональные кинодраматурги. Кинодраматурги, самым тесным образом связанные с производством.

Между тем судьба профессиональных кинодраматургов в чем-то перекликается с судьбой киноактера. Если в период немого кино присутствие хорошего сценариста и профессионального актера считалось в кинематографе чем-то необязательным, то сегодня и сценаристов и актеров «роднит» другая обида: только намерение режиссера ставить данный сценарий или снимать данного актера открывает сценаристу и актеру дорогу на студию.

Все признают за этими двумя профессиями ведущее место в создании кинокартин, однако ни в штате киностудий, ни вне их кинематография не обладает достаточным количеством кинодраматургов и киноактеров, которые могли бы обеспечить произ-

водство. Расчет на «варягов» стал неписаным законом для этих обеих профессий. Руководство киностудией кланяется Союзу писателей: не поработают ли ваши писатели для кино, выручите нас. Кланяется оно и директорам театров: отпустите, пожалуйста, ваших актеров на съемки, выручите кинематографию. Эти просьбы уже вошли в привычку, и никого уже не смущает, что приглашенные со стороны люди зачастую нарушают и планы, и сроки киностудии.

И тут я подхожу к вопросу, который прямо касается киноактеров. Разве не решалась бы так называемая актерская проблема гораздо проще, если бы актеры и сценаристы работали на студии в постоянном контакте? Может быть, в такой обстановке кинодраматург и создавал бы свои сценарии в расчете на определенных актеров?

Оговорюсь заранее — никакая аналогия с театром тут неуместна. Театральная пьеса идет во многих театрах, ее исполняют разные актеры. Сценарий может быть воплощен только один раз, и все роли в нем будут сыграны единожды. А коли так, то простая логика говорит, что сценаристу надо знать актера, который создает на экране задуманный им образ. Как выиграла бы роль, если бы автор отчетливо видел перед собой актера, способного воплотить ее на экране. В свою очередь и актер бы выиграл, получив возможность проследить за тем, как рождается образ. Он мог бы сжиться с ним и прийти на съемочную площадку во всеоружии своего мастерства.

Работая над сценарием «Перекличка», драматург Д. Храбровицкий, по собственным его словам, видел перед собой именно Н. Михалкова — актера, соединяющего в себе предельную искренность и правдивость с той раскованностью манер, которая свойственна сегодняшней молодежи. Именно эти черты, по замыслу автора, должны были характеризовать его героя — танкиста Сергея Бородина. Актер был посвящен во все планы драматурга, отказывался от других ролей и ждал. Правда, нельзя сказать, что в данном случае образ танкиста был целиком задуман для Н. Михалкова — история Сергея Бородина сложилась раньше, нежели драматург познакомился с этим актером. Но разве то обстоятельство, что драматург не приступал к работе над сценарием, пока не встретил подходящего актера, не говорит в пользу нашего утверждения о необходимости такого творческого союза? И не возникает никаких сомнений в том, что многое в индивидуальности Н. Михалкова подсказало Д. Храбровицкому сюжетные повороты и драматические коллизии.

Впрочем, писать «на актера» — это вовсе не значит исходить из его данных, надевая их, как костюм, на будущий образ. Это значит исходить вместе с актером из жизни, из ее сегодняшних требований. Писать на актера, по точному определению И. Ильинского,— это значит не только великолепно знать его творческую индивидуальность, но и предвидеть его творческие возможности, о которых порой даже он сам не подозревает.

«Если кому-нибудь придет в голову написать для меня роль, подобную роли Огурцова в фильме «Карнавальная ночь»,— говорит И. Ильинский,— то ни мне, ни зрителю это не будет интересно. В моем исполнении она неизбежно обретет черты того самого стандарта, против которого мы боремся».

Точно с таким же упреком, на мой взгляд, могла бы обратиться актриса Надежда Румянцева к сценаристу Е. Севеле, написавшему специально для нее главную роль в комедийном сценарии, который поставил режиссер Т. Вульфович. Снова забавная инфантильная девчушка с кудряшками и

смешным милым именем: Раечка Орешкина. Как не вспомнить тут и Наденьку из «Неподдающихся», и Тосеньку из «Девчат».

Актриса была вправе ждать от сценариста такой роли, в которой раскрылась бы новая грань ее таланта, иначе рано или поздно ее ждет неудача, что и случилось в «Крепком орешке».

Написать «на актера» сценарий, даже с учетом его нераскрытых творческих возможностей,— это только половина дела. Надо еще, чтобы сценарист понял, что с той минуты, как актер вошел в образ, он становится как бы соавтором драматурга. С актером, конкретным живым человеком, приходит третье измерение — роль становится объемной, выпуклой.

Театральный драматург не может предвидеть, какие индивидуальные черты привнесут в его пьесу будущие исполнители— ведь их будет много. Сценаристу же эти черты становятся совершенно очевидны: ведь речь идет об одном-единственном исполнителе. Иногда взгляд, усмешка этого актера, даже простое движение бровью могут сказать зрителю больше, чем целый пространный монолог. Сценарист, который этого не понимает, право же, не понимает природы творчества киноактера.

И чем же, как не таким непониманием вызвана обида одного маститого писателя, возмущенного тем, что актер во время съемки заменил его гладкий текст какой-то «словесной абракадаброй», которую не то что выслушать, но и произнести-то было трудно. Действительно, выслушать ее было трудно из уст возмущенного писателя, но когда те же бессмысленные слова произнес актер, оказалось, что они сказали о настроении героя куда больше, чем гладкий монолог, на котором настаивал автор.

Что же произошло?

Длинная тирада, вложенная драматургом в уста героя, переживающего один из самых критических моментов в своей жизни, показалась актеру «лобовой». Актер, в распоряжении которого помимо звучащего слова был целый арсенал других выразительных средств, перевел содержание этой тирады в мимику, жест, в подтекст. Он мобилизовал все свое умение передать с экрана процесс мышления героя. А звучащему слову здесь была предоставлена чисто вспомогательная роль — роль ширмы, скрывающей состояние героя.

Вспомните знаменитое чеховское: ну и жара в этой Африке! Эти слова произносит человек, потерявший любовь, а вместе с ней и надежды. Чехов написал эти слова, заранее доверяя актерам, которые будут играть доктора Астрова в «Дяде Ване». Вот такое доверие и требуется от каждого драматурга — без него нет подлинного творческого содружества.

Это содружество не рождается вдруг. Для него необходимо, чтобы актер и сценарист научились работать вместе. Именно об этом думает режиссер-педагог С. Герасимов, предлагая ввести сценаристов в объединенные актерско-режиссерские мастерские ВГИКа.

Действительно, где же, как не во ВГИКе, можно создать условия для повседневного «рабочего» общения будущих актеров и драматургов? Где же, как не во ВГИКе, могут завязаться те самые творческие связи, которые потом окрепнут на производстве, связи, которые будут определять развитие нашего кинематографа?

Ибо, повторяю, в постоянном контакте актера и сценариста заключается одно из решений так называемой актерской проблемы.

Телевидение

Активность зрителя

Г. Кузнецов

«Отшельник, выпущенный массовым тиражом, становится новым типом человека... Речь для него — процесс односторонний: это процесс не сообщения информации, а лишь получения ее. И независимо от того, в какой культурной и политической среде происходит это, результат будет один: сформируется особый вид людей, которым, в силу того что они разучились говорить, будет нечего сказать, они будут только слушать».

Этот жутковатый прогноз сделан западным социологом Гюнтером Андерсом, занимающимся вопросами телевидения. Его статья «Иллюзорный мир телевидения» считается на Западе одной из ведущих работ в области массовой культуры. По Андерсу получается, что телевизионный экран четко делит общество на две неравные части: слушающих и говорящих — телезрителей и телевещателей. Первые пассивны, вторые внушают первым все, что им заблагорассудится. Антинародный характер западного телевидения определяется этой формулой как нельзя лучше. Правда, я думаю, что прогноз Андерса неверен даже для телезрителя Запада: не только по телевизору человек получает информацию о мире. Он вступает в реальные общественные связи, приобретает непосредственный жизненный опыт и сопоставляет его — или противопоставляет — увиденному на экране. «Телеуправляемые отшельники» — утопия, хотя сила телевидения комиксов, отвлекающего людей от реальной жизни, велика.

В нашем обществе телевидение призвано участвовать в формировании сознания активного строителя коммунизма. Надо использовать все возможности телевидения как инструмента повышения гражданской активности.

Наше телевидение по природе своей не может делить общество на две части — на

людей «по ту сторону экрана» и «по эту», оно является выразителем интересов всего социалистического общества. Практически это означает, что телезритель может влиять на деятельность телевидения и сам принимать участие в этой деятельности. Обязанность профессионалов ТВ — стимулировать такую активность зрителей.

Всегда ли мы делаем это?

Я не буду перечислять очевидные заслуги нашего ТВ. Оно стало буквально окном в мир для миллионов. В заполярном городке или в дальневосточном колхозе люди получают оперативную информацию в самой наглядной форме; благодаря ТВ они могут быть в русле культурной жизни страны и общаться с выдающимися людьми современности. И это общение ТВ и зрителя носит отнюдь не односторонний характер. Сколько писем приходит на телестудии, сколько пожеланий и требований содержит ежедневная почта любой редакции! Именно требований, потому что наш зритель чувствует себя хозяином программы.

Все это так. Но первый настораживающий сигнал мы получаем от исследователей аудитории: с повышением образования интерес к ТВ падает. Вновь обратимся к редакционной почте и за количеством отметим качество: на студии пишут в основном люди, еще только занимающиеся своим образованием. Словно существует какая-то ступень, подняться на которую человеку помогает ТВ. Затем зритель платит своему наставнику неблагодарностью. Почему так происходит?

Я спрашивал многих телезрителей с высшим образованием, написали ли они хоть одно письмо на ТВ. Ответы были отрицательными. Но здесь примечательно не столько само отрицание, сколько его мотивировка. Моим собеседникам есть что сказать по поводу экранной продукции. Одни передачи нравятся — но зачем писать об этом, говорят они, ведь передачи же хороши; другие передачи не нравятся — но, продолжают эти телезрители, ничего не поделаешь, ведь не может же все нравиться всем, да и на студиях работают специалисты, им виднее.

Мне кажется, немалую роль в отчуждении зрителей от телевизионной «кухни» сыграли теоретики, объявившие все телевидение искусством, и практики, которые согласно этой теории даже телевизионную информацию пытаются делать «по законам искусства». Это породило на экране не искусство, а искусственность. При съемке документальных сюжетов нормальных людей часто заставляли играть самих себя, но, так сказать, в исправленном издании. Съемочная группа или творческая бригада передвижной телестанции буквально ставила все с ног на голову в квартире, в институте или в цехе, откуда велась передача. А передачи шли отовсюду, и везде — в цехах и институтах — наши телезрители становились участниками и свидетелями очевидных инсценировок. Они точно понимали, что на экране показывали не настоящую жизнь, а жизнь такую, которую требует якобы особая специфика новоявленной музы. У них создавалось впечатление, что простому смертному не постичь таинства телевизионной специфики, а значит мир и вправду делится на телезрителей и телевещателей.

Сегодня вряд ли кого-нибудь надо убеждать в том, что кроме искусства на экране существует телевизионная журналистика. Это так же очевидно, как и факт сосуществования художественной литературы с газетами.

Искусство и журналистика — это разные формы отражения действительности, хотя у них есть и смежные области. Журналистика (а точнее — публицистика) при-

звана сочетать образность с научной точностью в изображении жизни. Если объявить все телевидение искусством и стремиться лишь к образности, мы утратим научную точность и достоверность. Публицистика — это всегда призыв к действию. Публицист обращается к согражданину, живущему в реальном времени, в невыдуманной среде, и обсуждает явления реальной действительности во всей их противоречивой сложности.

Смешение жанров и форм отражения жизни на экране иногда оправдывают тем, что телевидение — синтетическое искусство. Синтез — сложная реакция даже в химии, не всякие вещества можно соединять, а при непродуманной технологии вместо синтетического вещества получается нечто бесформенное и бесполезное. Иногда глядишь на экран и хочется разделения, очистки жанров.

В последние годы как Центральная, так и местные студии получили большие средства для развития собственного кинопроизводства. Слово «телефильм» стало магическим паролем. Ради него идут на все. Скажем, три месяца журналистским передачам отводится лишь уголок в трехсотметровом павильоне, потому что остальная часть занята декорациями балета «Золушка». Снимается телефильм-спектакль, а золушками чувствуют себя сотрудники всех других редакций. Журналисты не смеют и думать о студийных автомашинах, длительных командировках, о том, что им дадут приличного оператора,— все это приносится в жертву телефильмам. Телефильм — документ эпохи, это не передача-«продергушка», которая мелькнула в эфире — и след ее простыл. Телефильм тиражируется и остается на веки вечные. Для телефильма — всё! Журналист призадумался. Еще один весомый аргумент: за телефильм платят больше, чем за десять «текущих» телеочерков. Телефильму нужны сценаристы. И журналист ловит себя на мысли, что он сам тоже мог бы быть полезен телефильму.

Словом, лучшие режиссеры, операторы и журналисты телевидения занялись производством фильмов. Руководители местных студий с гордостью называют цифры: 7—12 часов собственного кино в год!

Да, это много. Но для эфира все местные телефильмы — капля в море. Если даже каждую неделю студия выпускает телефильм, он теряется для зрителя в массе прочих передач. И именно эти прочие, эти падчерицы-«продергушки» определяют характер телевизионной программы в целом.

Поспешая за документальным кинематографом, работники телестудий забыли кумиров, которым поклонялись прежде: «сиюминутность», «сопереживание», «эффект присутствия». Восхищаться тем, что ТВ способно показать событие в момент его совершения,— это теперь дурной тон, телевизионная инфантильность. Как же, во всем мире телевидение переходит на кинопленку! С пленки идут почти все репортажи!

Такая ссылка на западный опыт кажется мне неубедительной, и прежде всего потому, что именно прямое телевидение может успешнее всего вызывать активность телезрителя, не «иллюзию участия», а действительное участие зрителей в работе студий. На Западе такая цель не ставится. К тому же прямая трансляция всегда дороже кинопленки. Передвижную телевизионную станцию обслуживают десятка два людей; подготовка к передаче трудоемка, затрачивается много электроэнергии, изнашивается сложная, дорогая техника. С точки зрения телевизионного ком-

мерсанта, выгодней послать на съемку оператора с портативной кинокамерой.

И у нас нецелесообразно гнать на объект два автобуса, набитые электроникой, разматывать километры кабеля и настраивать чуткие параболы антенн лишь для того, чтобы передать обычное интервью или репортаж, который может с тем же успехом идти в эфир через неделю. Для таких вещей есть синхронная кинокамера. Правда, последняя фраза верна применительно к нескольким крупнейшим телестудиям. На большинстве студий о 16-миллиметровой синхронной аппаратуре пока только мечтают. Зато телестанция в автобусах есть у всех, ее посылают на любые передачи. Представьте себе человека, у которого нет машины, зато есть реактивный самолет. На базар — на самолете. Дорого и неудобно...

Словом, кинокамера для журналиста ТВ — это тоже «оружия любимейшего род». Прямое ТВ не может заменить кинопленку, не дает монтажной власти над временем. Мобильность и радиус действия телепередвижек ограничены. ТВ никогда не сможет обходиться без кино, и тем не менее превращать его в кино — значит обкрадывать себя. Надо полнее использовать возможности и кино, и прямого ТВ. Когда люди «по ту» и «по эту» сторону экрана знают, что они живут на Земле именно сейчас, именно сию секунду мыслят и говорят, что их сердца в такт ведут отсчет от прошлого к будущему, —между ними может установиться вполне реальная связь, возникнет та самая активность, о которой мы говорим. Экран эффективнее влияет на зрителя, если зритель знает, что он *сопричастен* к экранному действию, что ему показывают процесс, а не результат, не слепок с прошлого. Прямое ТВ должно почаще делать то, что может только оно, что недоступно кинематографу: вызывать живую связь современников, разделенных пространством.

Эстонское ТВ регулярно ведет передачи «Телевизит» — из кабинета министра, из квартиры рабочего или директора завода, причем ведет так, что «сиюминутность» работает на раскрытие темы и вовлечение зрителя. В уголке кадра постоянно видна табличка с номером телефона, по которому можно позвонить, высказать свое мнение или задать вопрос собеседнику репортера. Зритель, включаясь в разговор, сам в какой-то мере становится репортером, подлинным соучастником действия.

В Куйбышеве несколько лет ведутся передачи под названием «Телевизионная приемная горисполкома». Разговор происходит в студии. После вступительной беседы включается телефонный аппарат, и журналист передает работнику исполкома вопросы зрителей. Казалось бы, немудреный прием, но он очень эффективен. Каждая передача вызывает бурю звонков по всем телефонам студии, отвечать на них приходится не только в кадре, но и тогда, когда время передачи давно истекло. Если ТВ ведет длительный репортаж с улицы (скажем, репортаж-анкету, опрос прохожих), то к репортерам нередко подходят люди, видевшие начало передачи еще дома. Зритель буквально выходит на свой домашний экран*.

Нынешним летом Пермская студия телевидения по случаю своего 10-летия созвала гостей чуть ли не со всей страны. Шла Прикамская телевизионная декада. Каждый день две-три студии давали в пермский эфир свою программу. В начале програм-

* Когда эта статья уже находилась в редакции, я спросил работников Куйбышевской студии, какой теме они посвящают следующий выход в эфир «Телевизионной приемной горисполкома». К сожалению, мне ответили, что таких передач не было уже несколько месяцев, что «приемная», по сути дела, закрыта. Сейчас главное направление работы студии — производство телефильмов.

мы местный и приезжий дикторы обменивались любезностями и сувенирами, а затем шли телефильмы. Только Ижевская студия привезла участников передачи «живьем». И это стало событием. Главный режиссер Пермской студии Л. Футлик выступал после этого на летучке с гимном живому телевидению.

«Я не знаю,— говорил он,— существуют какие-то биотоки, что ли... У меня рождается особое ощущение, когда я вижу уральского оружейника, который привез в студию свои станочки и выполняет филигранную работу в тот самый момент, когда я на него смотрю. Я волнуюсь за него: получится — не получится... Никакой фильм не заменит этого мастера, ничто не заменит композитора, исполняющего свою песню, если я знаю, что эта нота впервые звучит для людей».

Да, в прямом ТВ и режиссер за пультом, и журналист-собеседник, и зритель чувствуют себя первооткрывателями. Передача рождается в момент передачи. На Прикамской телевизионной декаде параллельно с телефильмами шли местные будничные передачи, и они вызывали больше всего разговоров у профессионалов — участников декады. Самая популярная в Перми (по данным анкеты) телевизионная серия «02» интереснее любого детектива. Лейтенант милиции Виктор Сурков ведет передачу не хуже профессионального комментатора, рассказывает реальные жизненные истории, предлагая зрителям определить развязку. Если на экране Холмс, то зритель чувствует себя Уотсоном.

В «Клубе деловых встреч» областные руководители обсуждают вопросы, волнующие пермяков. И эта незаданность результата остро чувствуется зрителем. Такие передачи иногда смотрятся не хуже, чем КВН или футбол, в них при всей серьезности темы есть та же притягательная сила. Рука не поднимается, чтобы переключить канал.

Таких студий, как Пермская или Таллинская, немного. В большинстве городов подобные передачи пока не закономерность, а случайность, они выходят в эфир не благодаря, а вопреки сложившимся канонам телевизионной практики. Практика же такова, что документальные передачи почему-то принято ставить на театральный лад — по сценарию, с режиссурой, «исполнителями» и репетициями. Так называемый ведущий — это, по сути дела, ведомый, он произносит то, что написано в сценарии. Какая уж тут «незаданность результата»! Чтобы на экране была подлинная телепублицистика, надо иметь как минимум публициста, компетентного человека, который мог бы управлять «цепной реакцией» непосредственно в кадре.

Одного из моих знакомых, журналиста республиканской студии, несколько лет назад считали талантливым ведущим. Он вел передачи и на Москву, и на Интервидение. Он работает и сейчас, работает грамотно, профессионально, но... на экране телевизора ясно различим налет равнодушия, холодного автоматизма. Это началось тогда, когда мой знакомый согласился вести не свою, а чужую передачу. Руководство той студии видит в ведущем человека, который может «вытянуть» любой сценарий, наложив на него отпечаток своей индивидуальности. Как откажешься вести плохую передачу, если знаешь, что без тебя она будет еще хуже? А проведешь одну, другую, десятую, сотую просто так, не познакомившись толком со своими собеседниками, не прожив вместе с ними частицу жизни, не узнав цену их труда,— проведешь передачи просто потому, что «умеешь держаться» в кадре— и наступит этот самый бездушный автома-

тизм, и превратишься ты из публициста в телевизионную маску.

Журналист в кадре должен быть творцом публицистической передачи, автором и исполнителем одновременно. Журналист со своей, выношенной темой. Глубокое знание предмета позволит ему взять на себя полноту ответственности за репортаж и создавать передачу непосредственно в эфире.

Свобода и ответственность неотделимы друг от друга. Хороша та импровизация, которая тщательно подготовлена. Сценарная папка — необходимое свидетельство такой подготовки, но это лишь проект передачи, рабочая схема, не более.

Проблема телевизионного ведущего остается открытой. По-моему, журналист, задающий тон, слушающий собеседника, полномочный представитель зрителей, нужен в любой передаче и во многих публицистических фильмах. Роль журналиста— вести нормальный человеческий разговор вопреки сбивающей с толку студийной обстановке. Именно на эту фигуру — на публициста в кадре — должно делать ставку наше ТВ, способствуя росту комментаторов и ведущих, авторитетных в своей республике или области, живущих теми же проблемами, что и зритель. Экран тогда станет действенным пропагандистским инструментом, когда на нем будут обсуждаться те же проблемы, что и в цехе, в квартире, в трамвае,— только с большей страстью, осведомленностью и партийной убежденностью. Для этого, повторяю в сотый раз, нужен публицист. Нужны прямые передачи. Нужны проблемные, а не только иллюстративные телефильмы. Ведь журналист в кадре — это не формальный прием. Мы подчас забываем старую истину, что форма не имеет цены, если она не есть форма содержания. После удачи С. Зеликина с его «Шиновым» на экранах появилось несколько фильмов с журналистом в кадре. Характерный пример — фильм Кировской студии ТВ «Талицкие березы». Журналист Г. Колесников появился в кадре не для того, чтобы осмыслить какие-то явления, а для произнесения банальных фраз-связок, так сказать, вместо конферансье. Это тот случай, когда журналист хуже диктора.

Журналист ответствен. Когда Омский обком КПСС готовит тот или иной вопрос к очередному пленуму, в комиссию включаются журналист и кинооператор местной телестудии. После доклада секретаря обкома идет фильм —доклад студии. Фильм говорит о проблемах, о нерешенных вопросах из сферы экономики, быта, культуры, это документ, требующий немедленной реакции, вмешательства в жизнь, перемен. Пленум обкома принимает решение. На другой день фильм и сообщение о решениях пленума становятся достоянием телезрителей Омска. Директор нефтеперерабатывающего завода сетует:

— Лучше бы выговор повесили, никто бы не знал. А тут перед собственным сыном стыдно, я ведь его за двойки ругаю, и вдруг самого пристыдили всенародно...

Знаменательный факт: по мере того как омский телевизионный «Деловой клуб» выходил на экран и решал реальные проблемы жизни города, повышался качественный уровень редакционной почты. Люди поняли, что ТВ не разыгрывает очередной спектакль, что дело поставлено серьезно. Такова сила экранной публицистики.

В репортажах с передвижной телевизионной станции нужны два публициста: один в кадре, другой за режиссерским пультом. Когда режиссер «от искусства» озабочен только тем, чтобы разнообразить «видеоряд», дать в эфир красивую картину, случаются курьезы. Был случай, когда журналистка в кадре вела разговор о трудности домашних забот современной

женщины. Режиссеры вообще не любят, когда люди в кадре мало двигаются и много говорят. По их мнению, слово «нетелевизионно», экран должен быть заполнен движущимся изображением. В моем примере режиссер дал команду свободным операторам подыскать для перебивки какую-нибудь жанровую сценку. И послал в эфир операторскую «находку»: пожилая женщина играет с котенком. Журналистка, естественно, этого не видела, и «картинка» в сочетании со словами о тяжести домашних дел вызвала комический эффект.

Диву даешься, как иные телевизионные режиссеры и операторы умудряются создать во время передачи или съемки условия, в которых человеческий разговор просто немыслим. За несколько минут до передачи из квартиры старого коммуниста на Ленинском проспекте к «выступающему» подошел оператор и произнес привычные фразы: смотреть надо на красный огонек, там телезрители. Вести эту передачу предстояло мне, а моя точка зрения на интервью не совпадает с концепцией красного огонька, олицетворяющего многомиллионную аудиторию. Коль скоро вопросы задаю я, то и отвечать надо мне, а не в сторону. Камера и оператор должны при сем присутствовать, не отвлекая на себя внимание, работать «на подсмотре». Оператор стоял на своем, ему давно внушили, что ежели люди в кадре не обращаются к камере, то они проявляют неуважение к зрителю. «Творческий спор» был прерван командой: «Мы в эфире». Хозяин квартиры был совершенно сбит с толку.

Еще одна проблема, не стоящая, казалось бы, выеденного яйца. Давно существуют мини-микрофоны, которые прячутся под галстук да вдобавок не связаны проводами, потому что в кармане репортера работает УКВ-передатчик. Это не чудо техники, а элементарный прибор, собрать который под силу школьному кружку радиолюбителей. А комментаторы Центрального телевидения до сих пор путаются в проводах, суют своим собеседникам под нос увесистые металлические дубинки, обладающие свойством лишать человека дара речи. Микрофон мешает в кадре, нарушает нормальное человеческое общение. Люди машинально начинают говорить для микрофона, глядя в микрофон. Где вы, мечты телекритиков о «непреображенном человеке» на ТВ!

Все эти «мелочи», складываясь вместе, создают стенку отчуждения от мыслящего зрителя.

Если мы хотим, чтобы зритель был активным гражданином-борцом, преобразователем жизни, чтобы он правильно ориентировался в сложных ситуациях и принимал верные решения, то мы неизбежно придем к мысли, что экранный мир и мир реальный должны жить по одним законам. «Иллюзорный мир» нам ни к чему.

Т. Шах-Азизова

Евгений Лебедев сыграл Поприщина. Этого можно было ждать на сцене — в Москве, например, «Записки сумасшедшего» идут в двух театрах,— но это случилось на телевидении*.

Есть тут удивительное изначальное совпадение: Гоголь — писатель гротеска, гротеск — лебедевская стихия, Поприщин — его герой. В картину вложено много души и труда. Артист все хочет дать полной мерой: унижения, жалкость Поприщина, его страдания, его безумие. Он не боится фарса и может взять высоту трагедии.

Каким истинным Поприщиным мог бы Лебедев стать, дай ему волю, играй он в фильме, поставленном специально для него, точно по Гоголю и именно о Поприщине... Но фильм этот поставлен в первую очередь для телезрителя. Первой заботой постановщиков — каковы бы ни были их предварительные намерения — стала забота о наглядности, занимательности, эффектах.

Как это получилось? Ведь А. Белинский не новичок на телевидении, это умный и тонкий режиссер, острый психолог, на его «текущем счету» не одна удача, и главная из них — «Кюхля». Думается, подвели две вещи. Первая — инстинктивное недоверие к телезрителю, который может выключить экран, если ему целый час показывать горькую и мрачную монодраму российского чиновника. Вторая — сложность самой повести, где трудно выбрать основное и сохранить в остальном равновесие.

Вот как писал об этом В. Г. Белинский: «Возьмите «Записки сумасшедшего», этот уродливый гротеск, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнью и человеком, жалкою жизнью, жалким человеком, эту карикатуру, в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии, эту психическую и с т о р и ю б о л е з н и, изложенную в поэтической форме, удивительную по своей истине и глубокости, достойную кисти Шекспира: вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит и возбуждает сострадание».

Трудно все это сочетать: гротеск, насмешку, карикатуру и поэзию, философию, сострадание, да к тому же еще и историю болезни. В западном театре истину в «Записках сумасшедшего» обычно ищут через историю болезни. Московский молодой артист А. Калягин выбирает сострадание. Ленинградцы выбрали гротеск, насмешку. Что ж, путь законный и освященный гоголевской же традицией: от смешного до трагического порой и менее шага.

Поприщин в фильме — смешной чудак, забавный «домашний сумасшедший». Во всяком случае, так он себя должен вести в предлагаемых обстоятельствах и ведет в большинстве случаев. Он смешон со своими бреднями о директорской дочке, со своими крамольными идеями и социологическими наблюдениями над департаментом — смешон вдвойне потому, что в фильме не держит все это про себя, в душевном подполье, а охотно делится с окружающими, с теми, кого потом, в отваге безумия, назовет «канцелярской сволочью». Он смешон в своих бредовых контактах с собачьим миром, в страстной погоне за сплетнями, которые слышатся ему в собачьем лае и мерещатся в собачьей переписке. Он смешон в свой «испанский период», когда сна-

* «З а п и с к и с у м а с ш е д ш е г о». Автор сценария и режиссер А. Белинский. Операторы Л. Волков, В. Виноградов. Ленинградская студия телевидения, 1968.

«Записки сумасшедшего».
Е. Лебедев — Поприщин



чала будет, как ищейка, шарить среди прохожих в поисках испанского короля, а потом и сам явится в департамент этаким королем — величественным, снисходительным, под одному ему слышную испанскую музыку. И, конечно, смешон он в сумасшедшем доме, в окружении этих странных людей, танцующих вокруг него — король! — и потом рвущихся под его предводительством спасать луну.

Многое из этого, намеки на это или основание для этого в повести есть — насмешки Гоголю не занимать. Но как это все связать с финалом фильма, когда на нас вдруг обрушивается огромная человеческая трагедия? Замученный, затравленный, Лебедев — Поприщин венчает фильм не жалобой, а каким-то лютым отчаянием, вселенской тоской, ужасом, криком в пустоту о спасении: «Спасите меня! Возьмите меня!» И тут же разольется его лирический страстный монолог, с неистовым стремлением на волю, с вечным гоголевским мотивом тройки: «...взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!»

А потом вдруг усмехнется с бесовской хитрецой в глазах: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» Человек кончился, взрыв — и распад личности завершен. Становится жутко — так, как должно бы быть все время, а бывало только тогда, когда Лебедев оставался с глазу на глаз с публикой, один.

Трагедия Поприщина в фильме не подготовлена. Есть частный случай: человек сходит с ума веселым по форме, безобидным для окружающих сумасшествием. Поэзии в этом маловато, философии не получается.

Попробуем проследить действительную историю болезни Поприщина. Маленький человек, приниженный не менее Башмачкина, но в душе уже шевелятся вопросы, протест, недозволенные желания. Все же он — тля, пылинка не то что в мире — в своем департаменте. Все движения души у него задавлены, загнаны вовнутрь и там, не находя исхода, разрастаются до уродливых размеров. Задавлено это и страхом, и всей нерушимой системой жизни, где Поприщин не смеет и головы поднять выше положенного, и им самим. Вспомните, как одергивает он всякий раз свою зарвавшуюся фантазию: «...ай! ай! ничего, ничего... молчание».

Но фантазия все же есть, человек живой, да тут еще и бог наказал его любовью. Все, как в старом романсе:

> Он был титулярный советник,
> Она — генеральская дочь.

Только Поприщин, в отличие от героя романса, не смеет объясниться в любви. А чувство его растет, бьется внутри: тут и ревность, и жалкие радости — поднял платочек, и жалкие мечтания — заглянуть в будуар, «посмотреть бы на ту скамеечку, на которую она становит,

вставая с постели, свою ножку...». На скамеечку посмотреть — вот крайняя граница дозволенного, за которой он снова оборвет себя: «Молчание».

И приходят кульминация, перелом, крах этого и так уже раненного судьбой сознания. Воспаляется неуместное для Поприщина чувство собственного достоинства: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?» После этого нравственного мятежа, вспышки энергии, не нашедшей выхода вовне, он окончательно сходит с ума. Начинается мания величия.

Так трагически, чудовищно преломляется потребность в самоуважении, естественная жажда жизни. И потом, уже почти в конце своей истории, он скажет главные слова повести. Человек в здравом уме и твердой памяти сказал бы, что все мы — люди и всякого уважать должно, но Гоголь отлично знал несгибаемость тогдашней цензуры. Они с Поприщиным схитрили: «...у всякого петуха есть Испания...»

Вероятно, режиссер не хотел обнажить клиническую картину безумия, свести историю Поприщина из социально-сатирического в патологический план. Оттого безумие это подано в тонах комедийных до водевильности — за исключением нескольких эпизодов, когда Лебедев сам себе хозяин и на экране один. Но стоит ли избегать болезни, которая есть следствие этих условий и их проклятие? Ведь помешательство Поприщина — неизбежный итог его судьбы, месть его среды и времени человеку, который захотел «выпрямиться» даже наедине с собой. Кроме того, помешательство это, при всей своей жуткой реальности, есть и специальный сатирический прием, дающий свободу, пусть иносказательно, поговорить о многом.

В фильме материализовано все, что происходит с Поприщиным, и все, что видится ему. При этом нет никакого зримого различия между созданием больной фантазии и тем, что было на самом деле. Все в одном ряду реальности: быт и нравы департамента, говорящие собаки, порядки сумасшедшего дома.

Есть тут точные находки и кадры погоголевски выразительные: то, как снят город, мрачный, полупустой, дождливый, одним видом угнетающий душу; каморка Поприщина, особенно в ночной час, с тревожным отсветом на стене, с героем, жмущимся по углам. Как будто все сделано для того, чтобы показать абсолютное одиночество, заброшенность Поприщина, смуту в его душе. Но тут же постановщики награждают героя общительностью, контактами, выводят подпольного человечка наружу.

Мог ли Поприщин при своей забитости высказывать вслух, и не где-нибудь — в департаменте, свои тайные мысли? Мог ли он, робкий и целомудренный, преподносить вслух, как пикантный анекдот, мечтания о директорской дочке, мысленное путешествие — не дальше скамеечки! — в ее спальню?

Постановщики хотят разомкнуть сюжет и действие повести, которые все — внутри, в дневнике и в уме Поприщина, хотят сделать это действие центробежным. Поэтому в фильме так много продолжения и развития мотивов повести в сторону пущей наглядности, но в сторону и от поприщинского характера, и от Гоголя. Было ли необходимо устраивать поприщинские собеседования с чиновниками? Ставить его на четвереньки и заставлять лаем объясняться с собакой? Придумалось ли бы ему так оглядывать, чуть не обнюхивать встречных людей: не король ли это испанский? И

надо ли было устраивать такой развернутый капустник в сумасшедшем доме с этим спасением луны?

Наглядности в фильме много, а движения нет, нет рубежей, контрастов. Поприщин появляется чудаком и остается таким же.

От экрана с его современными возможностями и опытом можно было ждать большего. Создателям фильма не хватило отваги, чтобы показать российский кошмар с подлинным гоголевским гротеском.

Врач, лечивший Гоголя, спросил его как-то по поводу «Записок сумасшедшего»: «Да как же вы так верно приблизились к естественности?» Ответ был прост: «Это легко; стоит представить себе...» Стоит представить себе происшедшее с Поприщиным, «влезши в его шкуру», а не ироническим взглядом нашего с вами современника,— гротеск образуется сам собой. Стоит представить себе Лебедева в гоголевской трагикомедии, какой она могла бы быть при большем доверии к актеру и зрителю. Мы могли бы пережить на этом фильме потрясение, а не просто интерес, перемешанный со скепсисом и редко захватывающий целиком.

Стоит представить себе...

Интересная встреча

Эту встречу редакция журнала организовала совместно с Всесоюзной комиссией телевидения Союза кинематографистов СССР. «За круглым столом» собрались теоретики, критики и практики телевидения — режиссеры, операторы, сценаристы, редакторы. Во вступительном слове главный редактор журнала Л. Погожева отметила, что журнал «Искусство кино», являясь органом кинематографическим, хотел бы заострить внимание на двух главных проблемах — на теории телевидения и на критическом разборе телефильмов.

Состоялся живой разговор, во время которого выступили председатель Всесоюзной комиссии телевидения кинорежиссер С. Колосов, режиссер Ленинградской студии телевидения А. Штаден, критики И. Кацев, Э. Багиров, сценарист А. Юровский, ответственные сотрудники телевидения В. Назаров, Г. Младковская, Е. Кабалкина, директор объединения «Экран» Д. Большов. В конце совещания выступил заместитель председателя Государственного комитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР Г. Иванов.

Участники встречи говорили о возросшем влиянии ТВ на развитие нашего общества и о важнейших функциях телевидения в идеологической борьбе, которая идет сейчас в мире. Касаясь теоретических и практических проблем, ораторы останавливали внимание на связи кино и ТВ, на проблемах магнитного телефильма, на пропаганде кино по телевидению, на вопросах сценарного дела; ораторы выражали желание увидеть статьи о многокамерной съемке, о цвете на ТВ, критические обзоры вышедших телефильмов и статьи о деятельности отдельных телестудий и творческих объединений. Ораторы говорили, что следует шире освещать творческий опыт лучших телестудий, вопросы актерского и режиссерского мастерства.

Участники встречи наметили наиболее важные темы для освещения их на страницах журнала в 1969 году. Было также решено проводить такие встречи регулярно.

Поздравляем!

Наталия Ужвий

«Очередь солдатских жен стоит перед закрытыми дверьми. Впереди — высокая, с впалыми щеками, в нищенской одежде и все же красивая солдатка...»

Так (не слишком оригинально) вошла в последний сценарий нашей трилогии, в «Выборгскую сторону», Евдокия Козлова.

Начались съемки, все персонажи — налицо, Евдокии нет. И впалые щеки, и высокий рост, и нищенская одежда — много их мы перевидели, но Евдокии не было.

Посланный в Москву на поиски И. А. Фрэз позвонил нам. Говорит, как-то смущаясь, загадочно:

— Приезжайте... Хочу показать... Знаю, что будете усиленно ругаться, но приезжайте!

В номере гостиницы перед нами спокойно — только не просто спокойно, а как-то особенно, я бы сказал, классически спокойно — сидит женщина, актриса.

Ни впалых щек, ни высокого роста. Не 29 лет (как полагалось Козловой). А главное — совсем не питерская, а певучая, с неистребимыми акцентами речь украинки.

Ничего общего с Козловой. Разве что голос, нами намеченный: «чудесный», «грудной». И там же описанная «горькая, но красящая улыбка».

Ну и бог с ним, с голодом 17-го года! «Наталия Михайловна, очень просим вас согласиться!»

Много незабываемых актеров посчастливилось нам снимать. Какая изумительная труппа (называю только тех, кого нет с нами): Тарханов, Зражевский, Каюков, Бонди, Ванин, Кузнецов!..

Одним из самых вечно памятных нам остается общение с Наталией Михайловной Ужвий.



Нам действительно повезло с актерами. Они не только замечательно играли, они оказались чудесными товарищами по работе. Другие малость позавидовали бы той роли, которую заняла в фильме Евдокия. Но Борис Чирков, Кибардина, Жаров, Чистяков от души, взахлеб радовались труду вместе с Ужвий.

Не мне говорить о созданном ею образе. Это уже история.

Вспоминаю в письмах Вишневского к Дзигану: «Тебе хочется образов трагических, глубоких. Я знаю, ты не сводил режиссерских глаз с Ужвий. Это сила, вот это мать...»

И еще вспоминаю совсем мелочь, а для меня очень значительное. Кончилась дневная съемка на натуре под яростным дождем брандспойтов. Промокшие больше чем насквозь актеры возвращаются на студию, где съемка в павильоне,

вечерняя. Несколько представителей моего, мужского, пола обращаются ко мне с возмущением: «Отмените съемку, продрогли до костей!»

Потом подходит измочаленная дождем Ужвий и тихо, виновато осведомляется: «Как вы думаете, я успею выпить в буфете стакан чаю?»

Мир покорила картина «Радуга», покорила героиня ее.

Но, бог мой, как бесхозяйственно обошлись мы в кино с этой великой артисткой!

Ведь так просто было снять, имея Ужвий, Бучму, Крушельницкого, фильм о небывалом в истории — об украинском театре, театре Заньковецкой, Кропивницкого, Саксаганского!

Как нужно было наряду с образами Хмельницкого, Щорса, Шевченко создать образ «гордый и велеречивый» (подобно жене Кочубея), образ повстанки, грозной и самоотверженной, столь частый в истории украинских войн.

И не только украинки.

Как бы там ни было, одна из самых первых актрис советского театра Наталия Ужвий осталась и в кино символом лучшего, что в нем было и есть.

И пусть продолжается ее творческий путь — нам всем на счастье, ей — на еще большую славу.

Л. ТРАУБЕРГ

От редакции

Хотя Леонид Трауберг и справедливо сетует на то, что в кино бесхозяйственно обошлись с великой театральной актрисой, напомним к семидесятилетию Наталии Михайловны Ужвий список ее киноролей:

1926 — Галя Домбровская («ПКП»)
1926 — эпизодическая роль в «Тарасе Шевченко»
1926 — Марина («Тарас Трясило»)
1936 — Горпина («Я люблю»)
1937 — Стеха, ключница («Назар Стодоля»)
1938 — Евдокия, солдатка («Выборгская сторона»)
1938 — Оляна («Кармелюк»)
1938 — Мать («Митька Лелюк»)
1940 — Свояченица («Майская ночь»)
1942 — Пелагея Чеснок («Партизаны в степях Украины»)
1943 — Оксана Костюк («Радуга»)
1951 — Ярына Шевченко («Тарас Шевченко»)
1952 — Анна («Украденное счастье»)
1953 — Наталья Ковшик («Калиновая роща»)
1954 — Мария («Земля»)
1955 — Ганна («Пламя гнева»)
1956 — Варвара («300 лет тому...»)
1956 — Марфа («Без вести пропавший»)
1961 — Надежда Петровна («Украинская рапсодия»).

Ролей, право, не так уж мало. Но могло и должно быть больше. И они, верим, еще будут. Доброго пути Вам в кино, Наталия Михайловна!

Художник — пропагандист культуры

Г. Л. Рошалю — 70 лет



Как неумолимо быстро бежит время! Прошло уже почти полвека с той поры, когда молодой режиссер Григорий Львович Рошаль возглавлял Кисловодскую студию-театр. Один из спектаклей этого театра кончался тем, что зрители танцевали в зале, а другой — волей юного режиссера вообще совершался «на ходу» — его участники шли пешком несколько километров. Эта экспериментальная работа пользовалась большой популярностью. Не случайно приехавший в Кисловодск А. В. Луначарский, побывав в этом театре, не задумываясь, пригласил в Москву и режиссера и актеров.

В Москве Рошалю предложили организовать Станцию художественного воспитания, в которую входила мастерская Педагогического театра; кроме того, он устраивал в Центральном Доме коммунистического воспитания молодежи грандиозные спектакли-праздники, где каждый зритель сам играл хотя бы один крохотный эпизод. Так складывались театральные действа. Названия их говорят сами за себя: «От Степана Разина до Октября» или «Делегаты с Марса».

Но и театр и работа над спектаклями-праздниками составляли лишь малую толику тех дел, которые умудрялся совмещать молодой энтузиаст искусства. Он ставил пьесы, писал статьи, делал доклады, руководил, организовывал.

Но и это еще не все. Рошаль успевал принимать активное участие в журнале «Педагогический театр», в издании книг, он читал лекции в Академии коммунистического воспитания, во 2-м МГУ и... учился в ГВЫРМе — Государственных высших режиссерских мастерских, которыми руководил В. Э. Мейерхольд.

Первый фильм Рошаля — «Господа Скотинины»,— появившийся в 1926 году, родился из театрального действа: в мастерской Педагогического театра разыгрывали зрелище, которое заключалось в том, что все участники вместе со зрителями репетировали один из актов «Недоросля» Фонвизина.

Кинематографический дебют открыл перед молодым кинорежиссером необозримый мир возможностей и в то же время поставил множество новых задач.

В первую очередь Рошаля заинтересовала специфика игры перед аппаратом. Этой позиции — предпочтению актерской работы остальным художественным компонентам фильма — режиссер придерживается всю свою кинематографическую жизнь.

Приверженность Рошаля к актеру началась именно в те далекие годы, когда постановщик-дебютант, краснея и робея, пригласил на роль Простаковой мно-

гоопытную актрису В. Массалитинову, когда во второй своей работе — «Его превосходительство» — поручил сыграть две роли выдающемуся мастеру сцены Л. Леонидову, когда в «Саламандре», снятой по сценарию А. Луначарского и Г. Гребнера, сумел объединить в один актерский ансамбль знаменитого немецкого актера Б. Гетцке и мхатовца Н. Хмелева.

Но было бы по всей вероятности ошибкой предполагать, что страсть (а это, пожалуй, наиболее подходящее в данном случае слово) Рошаля к актерскому искусству всего лишь дань его возникшей в молодости огромной любви к театру. Григорий Львович стал «актерским режиссером» потому, что актеры высокой культуры и высокого мастерства помогают ему в выполнении главной жизненной задачи, решению которой он посвятил себя целиком — ежедневно, ежечасно, всеми доступными способами нести культуру в народ.

Именно это обстоятельство и обусловило тематику его кинематографических работ. Именно поэтому так сильна тяга Рошаля к огромному багажу человеческих знаний, заключенных в картонных и бумажных переплетах.

В 1934 году режиссер вместе со своим другом и творческим соратником В. Строевой создает фильм «Петербургская ночь» по мотивам двух произведений Достоевского. Судьба талантливого русского музыканта, тема «народ и художник», возможность ввести в ткань произведения великолепную музыку, выполняющую активную драматургическую роль, — все это предопределило творческую взволнованность во время работы над фильмом и, в конечном счете, его большой успех.

Можно без преувеличения сказать, что картина «Семья Оппенгейм» по роману Л. Фейхтвангера — один из лучших советских антифашистских фильмов. А экранизация «Дела Артамоновых» — достойная киноинтерпретация романа, в каждом кадре которой чувствуется стремление возможно полнее донести горьковское ви́дение эпохи. Через четырнадцать лет Рошаль еще раз вернулся к героям, близким Горькому по своему духу,— экранизировал «Вольницу» — автобиографический роман Ф. Гладкова. Три года работал режиссер над «Хождением по мукам» А. Толстого.

Все разновидности экранизаций имеются на творческом счету Рошаля. Он познал на этом пути, что такое радость творческих побед и что такое горечь поражений, как, впрочем, и весь наш кинематограф — активный и постоянный друг литературы. И если будет написана история художественной интерпретации литературы в советском кино, Рошалю, несомненно, отведут в ней большую главу.

Конечно же, пропагандист культуры, Рошаль не мог пройти мимо биографического жанра, столь поучительного и любимого зрителями.

Работая над фильмом об академике Павлове, он обстоятельно познакомился с проблемами физиологии; снимая картины, посвященные великим композиторам Мусоргскому и Римскому-Корсакову, Григорий Львович стал незаурядным музыковедом (да, да, именно так — он и лекции не раз читал по вопросам музыки!); трудясь над фильмом об основоположнике научного коммунизма Карле Марксе, Рошаль основательно проштудировал его работы; создавая «Зори Парижа», углубился в историю Парижской Коммуны. Чтобы просвещать других, нужно самому знать очень много. Поэтому Рошаль окружен книгами.

Высокообразованный человек, он учит других не только своими фильмами. Гри-

горий Львович более тридцати лет руководит мастерскими во ВГИКе. Воспитывать молодежь, видеть, как «рождаются» актеры и режиссеры,— это прекрасно, но к тому же все время хочется иметь еще более обширную аудиторию.

А для этого надо писать. Перу Рошаля принадлежит примерно две сотни выступлений в печати по различным вопросам искусства, главным образом, конечно, киноискусства. Пишет он и беллетристику (правда, не печатает), пьесы, воспоминания, стихи.

Как председатель комиссии по работе с кинолюбителями Союза кинематографистов СССР Григорий Львович просматривает шестьсот-семьсот короткометражных фильмов в год. Он повседневно творчески помогает всем, кто тяготеет к искусству. Некоторые люди называют это общественной деятельностью. Рошаль не согласен. Зачем разделять: режиссура — просто деятельность, а все другое — общественная? Деятельность — она едина, это то, из чего складывается жизнь человека.

Многие удивляются: человек уж не молод, а так много успевает! А Рошаль усмехается: день долог для того, кто умеет жить.

Многих Вам долгих дней, дорогой Григорий Львович!

С. РОЗЕН

Из поколения первопроходцев

Владивостокский порт провожал на Камчатку пароход «Астрахань». Группа молодых кинематографистов хлопотала у своего снаряжения. Владимир Клавдиевич Арсеньев — известный исследователь Дальнего Востока — давал последние наставления руководителю киноэкспедиции Александру Литвинову. Внезапно застрекотала кинокамера. Это коллега отъезжающих решил снять их на память.

— Кто знает, вернетесь ли!

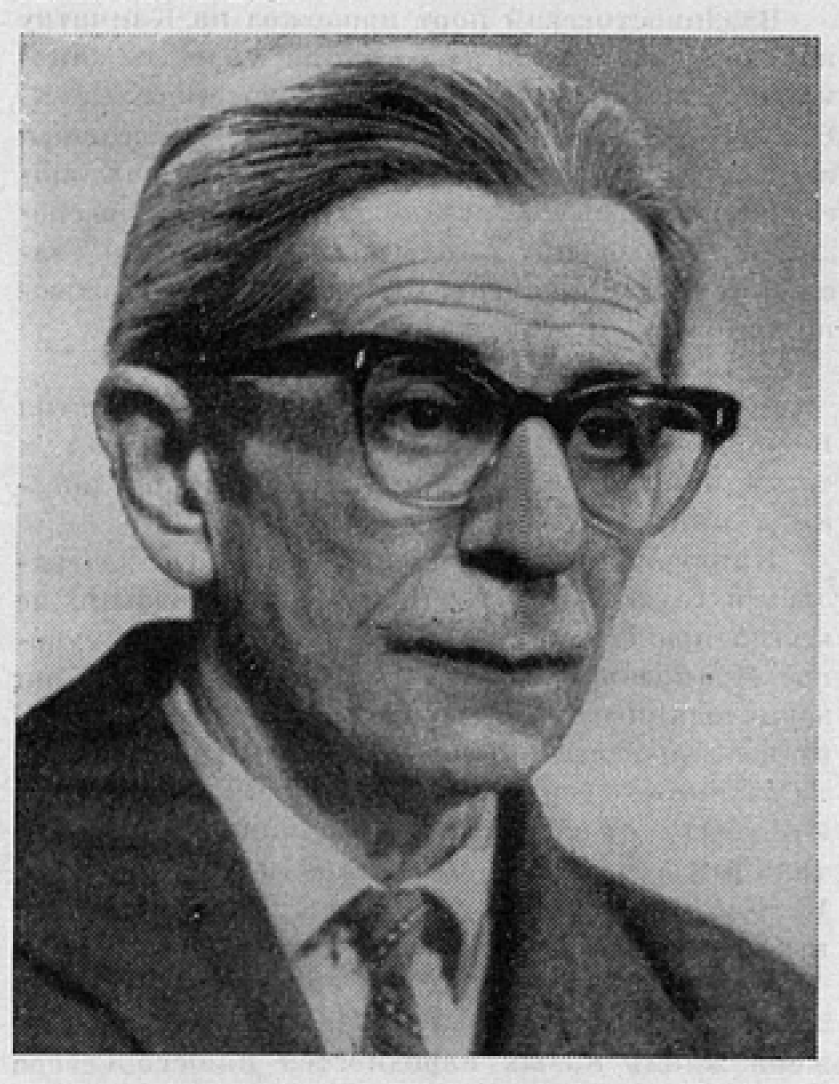
— Не пропадут! — одобрительно заметил В. Арсеньев.— Возвратятся как миленькие, и тогда наша далекая Камчатка будет приближена к миру.

Киногруппа и впрямь не пропала, не затерялась в глухих местах. И хотя к смельчакам не всегда приветливы были холодная тундра, суровое Приполярье, скупая на тепло Чукотка, они вернулись спустя восемнадцать месяцев в Москву целыми-невредимыми и привезли на фабрику «Совкино» 8000 метров отснятой кинопленки. Это была вторая киноэкспедиция, предпринятая режиссером А. Литвиновым на Дальний Восток. Экспедиция, которая сделала популярным имя молодого кинематографиста.

С 1928 по 1931 год он создал одиннадцать этнографических фильмов. В этих лентах отражена жизнь малых народностей нашего Севера и Дальнего Востока. Литвинов вместе со своим закадычным другом оператором Павлом Мершиным побывал в глухих местах сейчас же после установления там Советской власти. Это было время, когда удэгейцы, коряки, камчадалы, эвенки, нанайцы только-только соприкоснулись с новым временем. Еще живы были в их среде суеверия, дикий обычай жертвоприношения и прочее — все то, что шло от примитивного уклада жизни, и все то, что насаждалось условиями бывшей царской окраины. Поэтому кинематографисты, забравшиеся за тридевять земель, выполняли двойную миссию — они не только снимали на пленку удивительные сцены из быта малых народов, стоявших на стыке двух эпох: Литвинов и его коллеги оказались проводниками и агитаторами Советской власти в этих глухих местах. Группа Литвинова первой показала местным жителям электричество, радио, кино. Кинематографисты помогали созданию там кооператива и артели.

Работа над экспедиционными фильмами «Оживающий полуостров», «Оленьи всадники», «Лесные люди — удэ», «По дебрям Уссурийского края», «Неведомая земля» сформировала творческий почерк Литвинова, определила его режиссерские симпатии, надолго связала с дорогими сердцу краями. Он вновь посещает Сибирь

А. А. Литвинов



и Камчатку через несколько лет, в период работы над художественными лентами «Хижина старого Лувена» (поставленной по мотивам повести М. Пришвина «Жень-шень» в 1935 году) и «Девушка с Камчатки» (1937). Знание географических особенностей этих отдаленных районов, характера экономики, быта населения значительно облегчило режиссеру работу над этими картинами.

Позднее Литвинов обработал свои экспедиционные дневники и вновь, вторым свиданием, познакомил нас с жизнью северных народов, «приблизил к миру» далекую Камчатку в книгах «По следам Арсеньева» (1959), «В краю огнедышащих гор» (1963), в очерках, опубликованных в альманахе «Уральский современник», в журналах «Уральский следопыт» и «Урал».

Перед войной Литвинов переезжает в Сибирь и начинает работать на Новосибирской киностудии, а в послевоенное время — на Свердловской киностудии. Он режиссер многих научно-популярных и документальных лент, рассказывающих о людях Советского Урала и Сибири, о природных богатствах этого края («Новатор Уралмаша», «Человек с горы Высокой», «Завод заводов», «Сокровища наших недр», «Свердловск» и другие).

Александр Аркадьевич Литвинов принадлежит к тому поколению кинематографистов, которые изо дня в день добывали бесценные кинодокументы далеко от центра страны — в тундре, в глухой тайге, за Полярным кругом.

Совсем недавно на конференции, проведенной Союзом кинематографистов, была показана лента «По дебрям Уссурийского края». Режиссер, принимавший участие в научных чтениях, досадовал по поводу исчезновения из картины некоторых редких кадров. Зато именно они, эти редкие кинодокументы, стали украшением других документальных лент, созданных совсем недавно на фильмотечном материале.

Фильмотечный материал... За этим прозаическим названием кроется порой нелегкий труд, подвиги первопроходцев. Эти кадры долгое время хранились в архивах и сейчас, спустя десятилетия, превратились в бесценные документы эпохи. Никто и никогда уже не сможет снять то, что когда-то сумел поймать киноаппаратом А. Литвинов. Не сможет потому, что канул в вечность быт лесного народа, шагнувшего в социализм прямо из первобытнообщинного строя. Приходится только сожалеть, что порой бесхозяйственно рассасываются по кадрикам уникальные эпизоды, нелегким трудом добытые в свое время.

Знания и опыт А. Литвинова в изучении отдаленных районов Сибири и Дальнего Востока были оценены научными организациями. В 1955 году за ленты «Лесные люди — удэ» и «По дебрям Уссурийского края» А. Литвинову присуждена премия имени Ф. Ф. Буссе, учрежденная филиалом Русского географического общества в 1899 году. Кинематографист А. Литвинов был избран действительным членом Приморского филиала Географического общества СССР.

За 50 лет работы в кино А. А. Литвинов сделал более 60 фильмов. В свои 70 лет он бодр и энергичен. При его участии было создано Свердловское отделение СК СССР, и в течение 10 лет он был бессменным его руководителем.

Заслуженный деятель искусств РСФСР Литвинов мечтает еще раз отправиться по местам прошлых съемок, чтобы рассказать о преобразованиях, которые вошли в жизнь и быт малых народностей за минувшие годы.

М. НЕЧАЕВА

На стр. 137—140 мы публикуем отрывок из воспоминаний режиссера А. А. Литвинова, относящихся по времени к его первой дальневосточной киноэкспедиции.

Рядом с В. К. Арсеньевым

А. Литвинов

В начале января 1928 года на четвертой полосе «Вечерней Москвы» я увидел небольшую заметку «Племя, заблудившееся в веках». Она сообщала, что далеко в Уссурийской тайге живет маленькая народность с первобытным образом жизни.

Научные работники Института этнографии Академии наук СССР, к которым я обратился за советом, заверили меня, что фильм об этом народе представлял бы огромный интерес не только для широкого зрителя, но и для науки. Этнографы советовали связаться с видным исследователем Дальнего Востока Владимиром Клавдиевичем Арсеньевым.

Уже через месяц маленькая экспедиция, в которую входили автор этих строк — режиссер, оператор Мершин и студент-практикант Государственного института кинематографии Фельдман, выехала во Владивосток. Так началась моя новая жизнь кинорежиссера-путешественника.

Во Владивосток приехали утром, устроились в гостинице «Версаль». В местной газете «Красное знамя» увидели объявление о том, что В. К. Арсеньев читает лекцию об Уссурийской тайге. Павел Мершин и я решили послушать Владимира Клавдиевича.

Зал был переполнен. На сцене около «волшебного фонаря» стоял худощавый, среднего роста человек в сером костюме. Лицо приятное, энергичное, волевое. Это и был Арсеньев.

Аудитория внимательно слушала оратора. Блестящий лектор, увлекательный рассказчик, он умело сочетал научные сведения с эпизодами из своей жизни таежного путешественника.

После лекции слушатели (в большинстве молодежь) окружили Арсеньева тесным кольцом. Ему задавали сотни вопросов. Он с удовольствием и не торопясь отвечал на них. Мы с трудом пробрались к нему.

— Владимир Клавдиевич, мы киноработники, приехали сюда снимать фильм. Хотели поговорить с вами...— поспешил сообщить я цель нашего визита во Владивосток.

Арсеньев строго взглянул на нас.

— Когда я отправился на Камчатку для исследования действующего вулкана Авача, я просил у «Совкино» прислать мне оператора для съемок кратера. Никто тогда не приехал. А сейчас я никуда не собираюсь,— и он направился к выходу.

— Но нам необходима ваша консультация. Мы должны выехать в тайгу.

— Вы — в тайгу? — удивленно перебил меня Арсеньев.— В шевиотовых костюмчиках? В ботинках? Эх вы, москвичи... Разговаривать мне с вами некогда. Я сегодня уезжаю в Хабаровск,— заключил он.

— А когда же нам можно будет с вами побеседовать? — продолжал я настаивать.

— Через неделю вернусь. Заходите, поговорим...— сухо ответил Арсеньев.

Ровно через неделю Мершин и я стояли у парадной двери, на которой была прибита скромная медная дощечка с надписью «В. К. Арсеньев». С волнением я нажал кнопку звонка. Дверь открыл китаец в белом кителе. На ломаном русском языке он спросил, что нам нужно.

— Скажите Владимиру Клавдиевичу, что его хотят видеть киноработники.

Дверь закрылась. Мы переглянулись: «Примет или нет?» Вскоре дверь снова распахнулась, и нам предложили войти в кабинет Владимира Клавдиевича.

На диване лежала шкура большого тигра, на полу — черного уссурийского медведя. Небольшой письменный стол у окна был аккуратно прибран. Не успели мы сесть, как

в противоположную дверь быстро вошел Владимир Клавдиевич. Приветливо поздоровавшись, он сказал:

— Ну-с, расскажите, как это вы решили отправиться в тайгу? — и критически оглядел наши легкие костюмы и обувь.

Мне казалось, что от правильного ответа зависели судьба нашей экспедиции и личное отношение к нам Владимира Клавдиевича.

— Прежде всего, Владимир Клавдиевич, наши руководители поручили мне просить вас рекомендовать народность, которая может представить для будущего фильма наибольший интерес. С вашей помощью, вернее при вашей консультации, я должен написать сценарий. Кроме того, мы надеемся, что вы поедете с нами и возглавите киноэкспедицию.

Арсеньев слушал внимательно. Когда я закончил свою длинную и несколько сумбурную тираду, он, почесав затылок, улыбнулся.

— Да, это интересно, любопытно. Выбрать народность, написать с вами сценарий и поехать в тайгу,— сказал он.

Взглянув на нас, вдруг заразительно рассмеялся и воскликнул:

— А костюмчики-то придется сменить на спецовки. Вместо туфель надеть ичиги или унты. Вместо портфеля,— Владимир Клавдиевич ударил ладонью по моему портфелю,— походные мешки, запастись на срок экспедиции продовольствием, взять в руки винтовки...— Тут он сам себя прервал: — Какую же народность снимать?..

Арсеньев задумался. Мершин многозначительно взглянул на меня, и я прочел в его взгляде: «Мы победили, Арсеньев будет с нами!»

Владимир Клавдиевич взял со стола толстую тетрадь, быстро ее перелистал и, откинувшись на спинку кресла, сказал:

— Фильм надо снимать об удэгейцах. Это маленькая, но весьма любопытная народность. Удэгейцев насчитывается всего около тысячи четырехсот человек. Замечательным охотникам грозило полное вымирание. Я застал этот народ в его первобытном состоянии. С приходом Советской власти ростки нового стали проникать в Уссурийскую тайгу. Лесные люди, удэгейцы, больше не вымирают, они вышли на верную тропу к новой жизни. Вот об этом, мне кажется, должен рассказать фильм.— Взглянув на часы, он продолжал.— Вы меня извините, сейчас я должен пойти на совещание в облисполком. Там я кое с кем посоветуюсь о вашей экспедиции, а уж тогда поговорим обо всем подробно.

Он встал, потирая руки и улыбаясь.

Провожая нас до двери, Владимир Клавдиевич добавил:

— Итак, завтра в десять часов утра начнем работу. Только прошу — ровно в десять. Люблю аккуратность.

Мы шли по улицам Владивостока не чуя под собой ног.

Вернувшись в гостиницу, я стал еще и еще раз перечитывать книгу Арсеньева «В дебрях Уссурийского края». Уссурийская тайга раскрывала передо мной свои тайны пока только на бумаге, но я уже ощущал приближение дня, когда моя маленькая группа вступит на неустойчивые, горбоносые улимагды (долбленые удэгейские лодки) и, преодолевая течение бурных горных рек, войдет в чащобу...

Ровно в десять утра мы сидим в кабинете Арсеньева. Он в прекрасном настроении, улыбается и, потирая руки (привычка Арсеньева потирать руки, когда он бывает чем-либо доволен), рассказывает о своей беседе с председателем облисполкома, который одобрил

решение снимать фильм о лесных людях. Местные власти окажут нам всяческую поддержку, а Арсеньев с удовольствием сделает для съемочной группы все, что от него зависит...

Началась работа. Прежде всего Владимир Клавдиевич решил познакомить нас с народностью. К нашему приходу он подготовил написанные им книги об удэгейцах, фотографии, тетрадь с записями, модели улимагды и оморо́чки*. Большое внимание Арсеньев уделял снаряжению. Костюмы для путешествия, обувь, палатки, продовольствие, ежедневный рацион, ящики для упаковки имущества экспедиции — обо всем он рекомендовал заботиться одновременно с разработкой сценария. Арсеньев говорил:

— Успех экспедиции зависит от снаряжения, следовательно, готовиться надо тщательно. На месяц идешь в поход — месяц готовься, на год идешь — год готовься.

Такая медлительность приводила нас в ужас. Киноработники привыкли действовать оперативно и быстро. А по мнению Арсеньева, мы должны готовиться и снаряжаться черт знает сколько времени, тратить драгоценные солнечные дни. Наша молодость, желание поскорее начать работу в таинственной тайге не выдерживают таких замедленных темпов. Но вслух об этом мы не решались высказываться. Арсеньев сразу поставил крутые условия. Или мы выполним все его указания, или он отказывается иметь с нами дело. Скрепя сердце подчинились. И лишь гораздо позднее убедились в том, что снаряжение решает успех экспедиции.

Наконец сценарий был написан, организация нашего похода приближалась к концу. Одобрив сценарий, Арсеньев сказал:

— Если вам удастся снять пятьдесят процентов из того, что мы с вами включили в сценарий, то это уже можно считать победой. Бродить по тайге, да еще с киноаппаратом чрезвычайно трудно. Я решил вызвать для вас своего проводника удэгейца Сунцая Геонка. Все походы после смерти Дерсу я делал с ним. Сегодня дадим ему телеграмму, и он приедет во Владивосток. Сунцай — прекрасный следопыт и охотник. Я по тайге с ним брожу вот уже девятнадцать лет.

Однажды утром, когда мы — в который раз — проверяли по спискам наличие снаряжения и продовольствия, к нам вошел как всегда жизнерадостный Арсеньев. За ним следом в дверях появился небольшого роста человек в черной спецовке и кепке.

— Познакомьтесь с моим другом Сунцаем Геонка.

Удэгеец молча протянул нам руку.

— Посмотри, Сунцай, все ли у них есть, как пошиты палатки, накомарники, все посмотри.

Сунцай развернул палатки. Внимательно посмотрел на шов, примерил накомарники на свой рост, поднял ящики с продовольствием — одним словом, тщательно изучал наше громоздкое хозяйство. Я наблюдал за Сунцаем. Невысокого роста, сухощавый, скуластый, с вогнутым носом, с небольшими черными, широко расставленными глазами, с маленькими руками и ногами. Его внешность мне понравилась.

— Капитана, кто начальник экспедиции? — обратился Сунцай к Арсеньеву.

Владимир Клавдиевич указал на меня, тогда Сунцай сказал:

— Мука нет, сухарь нет, охотничьих ножей нет, топор один, мало. Если утонул, чего без топора делай?

---

* Берестяная лодка, распространенная в прошлом в Амурском бассейне.

Я ответил, что муку и сухари возьмем в Троицком, винтовки, патроны и револьверы получим у пограничников, а топоры, если надо еще, купим.

Ответ, очевидно, удовлетворил Сунцая, он кивнул головой и произнес:

— Ладно.

Наконец наступил день отъезда. На вокзал провожать нас пришли Арсеньев и совкиновцы из Владивостокского агентства.

— Друзья мои,— сказал на прощание Владимир Клавдиевич,— помните, что экспедиция ваша не из легких. Предстоят большие трудности. Всегда советуйтесь с Сунцаем. Он прекрасно понимает, какая на нем лежит ответственность. Надеюсь, через два месяца увидеть вас здоровыми и веселыми. Итак, счастливый путь! Жду вас с победой!

Каждому из нас он крепко пожал руки. Трель кондукторского свистка заставила нас войти в вагон. Арсеньев, подсаживая Сунцая, говорил ему:

— Помни, Сунцай, люди молодые, неопытные.

— Ладно, ладно, капитана, все будет хорошо, твоя не надо плохо думай, все будет хорошо.

Заревел гудок паровоза. Поезд тронулся.

Начался новый этап нашей экспедиции...

●

Более двух месяцев мы работали в Уссурийских дебрях — имя Арсеньева открывало сердца удэгейцев, и это обстоятельство значительно облегчало работу съемочной группы.

Нашими фильмами («Лесные люди — удэ» и «По дебрям Уссурийского края») Владимир Клавдиевич остался доволен. Я бережно храню его отзыв о нашей работе.

Вскоре после появления первых дальневосточных фильмов Арсеньев приехал в Москву и посетил кинофабрику. В беседе с ее руководителями он сказал:

— Было бы несправедливо ограничиться двумя фильмами о Дальнем Востоке. Советский Дальний Восток по территории больше Европы, а много ли знают у нас о нем? Возьмите карту, закройте глаза, ткните пальцем: куда ни попадете — всюду интересно. Амур, Уссури, Сахалин, Советская гавань, Камчатка, Приморье — всюду залежи материала для киноработников. Если пошлете к нам киноэкспедицию, то можете рассчитывать на мое содействие. Кино, в конце концов, займет в краеведении такое же место, как и литература...

В конце декабря 1928 года, через три месяца после того как в Москву с Дальнего Востока возвратилась первая киноэкспедиция «Совкино», во Владивосток выехала вторая киноэкспедиция.

Девять суток тихоокеанский экспресс пересекал с запада на восток огромную территорию нашей Родины. Наш путь лежал через Владивосток на Камчатку.

Арсеньев и на этот раз консультировал камчатские сценарии и следил внимательно за нашим снаряжением.

Полтора года наша экспедиция поработала на Камчатке, пройдя более 8000 километров.

Возвратившись во Владивосток, мы Арсеньева не застали. Он был в командировке. А 30 сентября 1930 года, в канун выхода наших фильмов на экраны, перестало биться сердце этого чудесного человека, крупнейшего исследователя Дальнего Востока и замечательного писателя.

Наши фильмы мы посвятили светлой памяти Владимира Клавдиевича Арсеньева.

Ветеран

Александр Григорьевич Лемберг, отметивший в этом году свое семидесятилетие, был одним из первых операторов старшего поколения, вошедших в озорную, беспокойную группу «киноков», возглавляемую Дзигой Вертовым. Он стал не только соратником новатора-режиссера, но и горячим, убежденным пропагандистом его творческого наследия. Участием в «Кинонеделе», в «Киноправде», в «Шестой части мира», конечно, не ограничилась деятельность А. Лемберга в кино.

Снимавший в начале 1917 года боевые действия русских войск, один из фронтовых операторов гражданской войны, запечатлевший В. И. Ленина, он участвовал как оператор в создании и игровых фильмов.

В титрах картин «Машинист Ухтомский», «Когда пробуждаются мертвые», «Солистка его величества» стоит имя А. Лемберга.

В последние годы А. Лемберг выступает как историк, мемуарист, восстанавливая наиболее яркие страницы отечественной документалистики.

Сын кинооператора, Александр Лемберг начал работать в кино с шестнадцати лет. Но первая его встреча с кинематографом состоялась, оказывается, еще раньше. Об этом он рассказывает в своих воспоминаниях.

Как я озвучивал фильм

А. Лемберг

Первые озвученные кинокартины демонстрировались более чем полвека назад. Да, да. Уже в 1910 году кинозрителям показывали звуковые фильмы.

Техника их была крайне примитивна, она больше «звучала» на афишах иллюзионов, чем с экрана, но на этом я остановлюсь ниже, а сейчас объясню, что заставило хозяина одного севастопольского иллюзиона разрекламировать кинозвуковой аттракцион.

Дело в том, что в Севастополе вблизи нашего иллюзиона открылся еще один более благоустроенный синематограф с бо́льшим количеством мест. Программы у синематографов были одинаковы. И хо-



зяин первого понял, что он должен придумать что-нибудь сверхъестественное или же закрыть свой иллюзион. Он ходил сам не свой, срывая зло на служащих, но картины ему приходилось демонстрировать чуть ли не при пустом зале. Тогда он сбавил цены на билеты, сосед тоже сбавил. Что делать? С таким вопросом он обратился к механику, который ему ответил, что нужно давать более разнообразную программу. А где ее взять? Надеяться в то время на широкий ассортимент кинокартин не приходилось. Я лично боялся, что хозяин закроет синематограф, а он стал для меня вторым домом, к нему я привык, мне нравились вся обстановка и люди, а главное — киномеханик, научивший меня демонстрировать фильмы.

— Что ж ты голову повесил? — спросил меня хозяин.— Ведь тебе я жалование не плачу.

— Мне и не нужно ваше жалование, мне нужен ваш иллюзион, а если вы его закроете, мне некуда будет ходить. Рядом к соседу не пойдешь, там я никого не знаю, меня туда никто не пустит.

— Ты такой, везде пролезешь.

— Не горюй, Саша,— успокоил меня механик,— мы с тобой еще поработаем!

Теперь, подойдя к кассе иллюзиона, нередко можно было увидеть полусонное, ожиревшее лицо хозяина, который при появлении посетителей, просыпаясь, вздрагивал, вызывая улыбки, отрывал билеты, получал деньги и, не дождавшись следующего, опять начинал дремать. Но однажды он вбежал в будку к механику и с восторгом объявил:

— Я придумал новость! Завтра заказываю афишу «В нашем синематографе звуковые киносеансы. Цены двойные».

Затем он обратился ко мне:

— Утром к десяти часам приходи со своим товарищем.

В этот вечер хозяин был очень доволен, по его лицу было видно, что идея звуковых киносеансов должна поправить его дела.

Рано утром я разбудил приятеля Яна и рассказал ему, что хозяин синематографа сегодня пригласил нас к себе.

Ян удивился:

— А меня зачем? Ведь я же не умею пускать картины.

— Не знаю, зачем зовут тебя,— ответил я,— пойдем и все узнаем.

Любопытство нас мучило, мы волновались и не могли спокойно дождаться назначенного времени. Ровно в 10 утра мы были в синематографе. Хозяин уже был на месте, он суетился, срочно посылал механика в типографию, чтобы заказать афишу и летучки. Он был страшно доволен, можно было подумать, что счастливее его нет человека на всем земном шаре. Затем он подошел к нам и спросил:

— Хотите, ребята, пока у вас каникулы, заработать? Целковый ежедневно на двоих.

— А что делать? — спросили мы.

— Садитесь, я вам все расскажу. Завтра из типографии я получу летучки — это маленькие объявления, на которых будет напечатано, что в нашем иллюзионе состоятся звуковые киносеансы. Нужно, чтобы вы эти объявления разнесли по городу и давали всем бесплатно. Необходимо бывать в тех местах, где больше всего народа, а вечером вы подойдете к другому иллюзиону и будете раздавать людям, которые будут входить и выходить из синематографа моего конкурента. Но это еще не все, деньги я буду платить вам ежедневно. Летучки вы разнесете в течение трех-четырех дней, а потом будет работа посложнее, я еще не знаю, справитесь ли вы с ней. За тебя-то я спокоен,— обратился он ко мне,— но вот как твой товарищ?

— А что делать? — подхватили мы хором.

— Я придумал «звуковое кино», мне нужно, чтобы за экраном были люди, которые смогли бы во время демонстрации картины бить посуду, когда ее бьют в картине, свистеть, если свистит полицейский, бить в барабан, если гремит гром или раздается выстрел из орудия, драться, если в картине дерутся.

— Конечно, сумеем,— авторитетно заявил я хозяину.

— Вы не уходите, — обратился он к нам,— дождемся механика, пустим одну часть, прорепетируем, посмотрим, как это у вас получится.

Я начал доказывать Яну, что ничего сложного в этом нет. Меня лично не деньги привлекали, я был увлечен синематографом, и мне казалось, что подражать звуку даже интересно. Ян в этом вопросе был менее решителен.

— А если в картине будут драться, что же и нам, значит, с тобой придется драться по-настоящему? — спросил он.

— Не обязательно по-настоящему,— ответил я.— Главное, нужно делать все вовремя, чтобы звук совпадал с действием на экране.

Пока мы ждали механика, хозяин и контролер таскали за экран старую битую посуду, бутылки, барабан и другие предметы для импровизации звука. Меня заинтересовало новое занятие. Техника демонстрации фильмов мною уже была освоена, а теперь надо было подумать о том, чтобы за экраном в такт движениям на полотне совпадал звук.

Я сидел и ждал прихода механика, хотелось скорее пойти за экран и начать репетицию.

В течение трех дней, пока печатались летучки, мы с Яном ежедневно по утрам трудились в поте лица, осваивая два одноактных фильма с участием Глупышкина. Помню, что в одном из них преобладали звуки разбивающихся тарелок, а в другом — свистки полицейских и стрельба из пистолета.

Репетиции проходили успешно, и хозяин нас похвалил. Наконец к иллюзиону подвезли афиши и летучки, извещавшие жителей Севастополя о том, что только у нас впервые они смогут увидеть звуковые киносеансы. В течение трех дней Ян и я бегали по городу, раздавая разноцветные летучки, расклеивая афиши, на которых с четырех сторон крупным шрифтом было напечатано: «Новость!!!» В центре афиши повторялся текст летучки и сообщалось мелким шрифтом, что цены на билеты двойные, а ниже более крупным шрифтом было напечатано: «Спешите посмотреть, так как звуковые киносеансы будут продолжаться всего несколько дней». Хозяин, очевидно, предвидел, что такой аттракцион испытания временем не выдержит, и ему было важно использовать несколько дней, чтобы сорвать хороший куш. Реклама свое дело сделала, в кассе нашего иллюзиона все билеты еще накануне были распроданы, а у соседа дело обстояло гораздо хуже — фильмы демонстрировались почти при пустом зале.

Перед началом первого звукового киносеанса хозяин синематографа, взволнованный и довольный, прибежал проверить, как у нас за экраном обстоит дело. Ян и я были вооружены двумя пугачами, полицейскими свистками, а на столе в ящиках лежало много битой старой посуды, стекол и бутылок.

— Ну, ребята, смотрите не подведите! Хорошо будете работать, по четвертаку прибавлю.

Киносеансы должны были начинаться и заканчиваться импровизацией звука. В начале сеанса пускали комический одно-

актный фильм с участием Глупышкина, затем небольшую мелодраму в двух частях, видовую в одной части и завершали сеанс комическим одноактным фильмом с участием того же Глупышкина. Весь киносеанс продолжался не больше сорока минут. Все места в зрительном зале были заполнены, третий звонок возвестил о начале сеанса. На экране Глупышкин в роли вора, его преследуют полицейские, раздаются свистки и револьверные выстрелы, в зрительном зале сплошной смех от убыстренного бега Глупышкина и полицейских. Все смешалось: музыка тапера, который сопровождал фильм убыстренным галопом, свистки, выстрелы и оглушительный хохот зрительного зала. Зрители просто не успели, что называется, прийти в себя; они слышали выстрелы и свистки полицейских, им было понятно, что все это происходит за экраном. После Глупышкина были показаны мелодрама и видовая картина. Эти фильмы прошли только с сопровождением пианиста, затем в заключение сеанса опять комическая, где Глупышкин, изображая неудачливого слугу в доме какой-то знатной семьи, разбивал невероятное количество посуды, и над этим зритель неудержимо хохотал, а мы за экраном в это время швыряли бутылки, стекла и битую посуду, и все это сопровождалось бравурной музыкой нашего пианиста. Если говорить честно, то звук на наших сеансах не играл никакой роли, хотя и был тепло принят невзыскательным зрителем. И это вполне понятно, потому что в начале появления кинематографа само движение на полотне показалось чудом. «Звуковые киносеансы» в нашем синематографе продолжались почти десять дней, хозяин за эти дни сумел поправить свои дела, а мы с Яном ходили с порезанными руками, которые изранили во время добросовестного битья посуды и стекол.

Мы получили десять рублей, по пять рублей на каждого, а обещанный лишний четвертак в день за хорошую работу хозяин иллюзиона не отдал. Очевидно, пожалел...

Встречи с друзьями

Дружеские встречи московских кинематографистов с коллегами из братских социалистических стран стали уже доброй традицией для Центрального Дома кино.

Недавно состоялись две такие встречи. На вечере, посвященном венгерскому кино, москвичи познакомились с мастерами мультипликации Дьюлой Мачкаши, Дьёрдем Матолчи, Шандором Решенбюхлером; Яношем Матта и посмотрели их новые работы.

Состоялась также встреча с кинематографистами народной Польши — режиссерами студии научно-популярных фильмов в Лодзи Эдвардом Пальчиньским, Войцехом Фивеком и оператором этой студии Витольдом Повадой. С большим интересом собравшиеся посмотрели программу фильмов, которую привезли с собой польские гости («Воскресенье в Лодзи», «Трус», «Спичка», «Деятельность сердца», «Малярийный комар» и другие).

За рубежом

Орсон Уэллс

Эскиз портрета

Сергей Юткевич

Похищенная память

> «Рождает страх смятенье, а оно
> Разит и бьет, где защищать должно!
> Война исчадье ада и орудье
> Разгневанных небес...»
>
> В. Шекспир. Генрих VI

В театре шел спектакль. На сцене актеры старательно разыгрывали репертуарную пьесу, где действовали знакомые персонажи любовного «треугольника». Может быть, на сей раз все было несколько менее банально, так как драматург попробовал приспособить ситуации к вкусам XX века: женщину ревновал не муж, а любовник. Муж изменял супруге не с дамой полусвета, а с женоподобным юношей.

Буржуазный партер без особого увлечения следил за перипетиями спектакля, как вдруг плавный его ход замедлился странными явлениями. Паузы между репликами у актеров становились все более продолжительными, все громче слышался голос суфлера. Действие запутывалось уже явно не по воле автора. В зале также наступило какое-то странное оцепенение.

Зрители переглядывались, как бы не узнавая соседей. Внезапно их охватила тревога. Казалось, что вот-вот встанут они с мест и направятся, как сомнамбулы, к выходу. Но какая-то неведомая сила все же удерживала их на местах...

И вот в это время в центральном проходе зала появился человек в противогазе. В руках он держал нечто вроде миноискателя, непривычной формы предмет, издающий звук, похожий на комариный писк.

Он медленно поднялся на сцену. К этому времени действие на ней

Орсон Уэллс



совершенно прекратилось. Актеры и зрители, как завороженные, смотрели на незнакомца.

Он спокойно, как у себя дома, снял противогаз. Под ним скрывалась ничем не примечательная наружность.

Пришелец отложил в сторону свой аппарат, прошел к рампе и тихим голосом сказал:

«Я огорчен, что вынужден прервать представление. Впрочем, вы сами ощутили, переглядываясь между собой в эти несколько последних минут, что произошло нечто, в чем вы не можете себе отдать отчета. Это эффект бомбы, которая разорвалась сейчас над городом. Мы назвали ее «бомбой забвения» — она поражает человеческую память...

Сейчас в каждом театре, в каждом концертном зале, на каждой спортивной арене, в церкви или в клубе, словом, во всех местах. где встречается цивилизованное человечество, произошло одно и то же. В кинотеатрах механики забыли, как показывать фильмы, и сеансы прекратились. Борцы забыли, кто кого должен положить на лопатки.

На трибунах парламентов и сенатов, что, может быть, самое замечательное, воцарилась тишина вместо политических речей, потому что политиканы забыли, как их произносить.

Третья мировая война началась. Я даже могу объявить, что она уже и закончилась. Не было ни одного выстрела. Не разрушен ни один дом. Ни один детский плач не раздается среди городских руин.

Одним словом — это самая короткая и, если позволите так выразиться, самая красивая война в истории человечества».

Можно себе представить, какой эффект произвела речь незнакомца.

Оцепеневшие зрители стали постепенно приходить в себя. Кто-то вскочил с кресла и попробовал выкрикнуть что-то угрожающее в адрес оратора, взвизгнула и упала в обморок декольтированная дама, выпал монокль из глаза пожилого джентльмена. Военный в мундире поднялся из рядов и решительно направился к сцене, но его предупредительно остановил пришелец:

«Дамы и господа, вы потерпели поражение полное и бесповоротное. Ваши дома еще целы, но вы забыли, где они находятся. Ваши близкие живы, но вы не можете распознать их в толпе.

Быть может, вы захотите умереть, защищая честь ваших знамен, но я спрашиваю вас — помните ли вы, что написано на этих полотнищах? Я объявляю вас своими пленниками. Благодарю за внимание».

Это было уже слишком. Возмущенный полковник, стоя у самой сцены, выкрикнул охрипшим от волнения голосом:

«Мы хотим знать, какую великую державу, покорившую весь мир, вы представляете?!»

Человек на сцене ответил тихо и вежливо после небольшой паузы:

«Это не Россия. Не Америка. Не Марс. Это — Монако».

Ошеломленный зал загудел. Со всех сторон послышались выкрики: «Что? Это невозможно! Государство Монако?.. Да это Монте-Карло, княжество величиной с телефонную будку!..»

Человек со сцены подождал, пока стихнет шум, и с такой же подчеркнутой вежливостью продолжал:

«Представьте себе, дамы и господа, мир завоеван самой маленькой страной. Один из наших сограждан изобрел бомбу забвения».

Тут не выдержала актриса. Она закричала истерически:

«Подумать только, Москва и Лондон, Париж и Вашингтон в руках банды крупье!»

Человек на сцене подошел к актрисе и спокойно, глядя ей в глаза, как бы гипнотизируя ее, почти прошептал:

«Кто лучше, чем крупье, изучил все слабости человеческой натуры?»

Затем, подойдя опять к самой суфлерской будке, он заговорил, но на этот раз громко, в манере проповедника с трибуны Гайд-парка. Его голос звучал, как набатный колокол, наполняя собой раковину театра. Глаза его блестели. Жесты обрели резкость. Он бросал свои тирады в партер, как прокурор на сенсационном процессе:

«Но что же получится, если я верну вам память? Что вы будете с ней делать? Как используете вы ваши законы и ваше прославленное самопознание? Ведь ваша активность выражается в создании военных машин. Бомб и супербомб. Или управляемых снарядов, как вы их называете, машин, чтобы убивать детей. К тому же очень искусно: некий господин нажимает кнопку, и этого достаточно, чтобы отправить колыбель к праотцам. У вас удивительный талант смерти. Вы умеете ее всячески распространять, метать, кидать, выстреливать. Вы объединили множество производств для создания атомных бомб и загнали болезни в бутылки для бактериологических войн. Да, в этих областях ваш талант безмерен, абсолютно безмерен! Вы организовали все вплоть до сигнализации, которая оповестит о трубном гласе, зовущем вас на последний страшный суд!»

Такова пьеса, сыгранная всего несколько раз на подмостках небольшого парижского театра.

Не ищите на нее рецензий в журналах — она прошла незамеченной и не имела никакого успеха.

Кроме тех бутад, которые я только что процитировал, в ней, по существу, ничего оригинального и не содержалось.

Она, очевидно, была написана именно только с целью произнести

эту проповедь, лично волнующую автора. Публика осталась равнодушна, она прошла мимо драматурга, так же как проходят, не обращая внимания на длинноволосых чудаков (которых так много в Америке), сующих вам в руку плохо отпечатанную листовку с призывом покаяться перед предстоящим завтра светопреставлением. Не ищите также имени автора в театральном справочнике среди профессиональных драмоделов. Это всего лишь опыт дилетанта, одержимого, фанатика, использующего каждую возможность для прокламации своих маниакальных идей. Но автор этой странной пьесы все же знаменит.

Он приобрел мировую славу таким необычным путем, что об этом следует рассказать подробнее.

Человек, который испугал Америку

«И начался вдруг смертный перезвон:
Пальба пошла такая, что под нами
С протяжным гулом холм заколыхался.
Вот и труба; за ней другая, третья;
Войска сошлись: когда же мы не в силах
Уж были различать, где друг, где недруг
(так все перемешалось и слилось), —
Тогда застлала взоры нам слезами
Мрачнее дыма черного кручина».

В. Шекспир. Король Эдуард III

На сцене парижского театрика, где шла его пьеса, автор сам выступал в роли «человека из Монако», поэтому опишем сначала его наружность. Она необычна. Здесь стоит обратиться к помощи английского писателя Г. К. Честертона. На страницах его романа «Человек, который был Четвергом» появляется тот, кого назвал он Воскресенье:

«Обширность человека заключалась не только в том факте, что он был ненормально высок и почти невероятно толст. Этот человек был необъятно широко задуман в своих первоначальных попытках, словно статуя, заведомо предназначенная быть колоссальной... Он был весь сделан в каком-то ужасающе огромном масштабе; и это чувство размера было столь потрясающим, что когда Сайм увидел этого человека впервые, все остальные фигуры, казалось, внезапно съежились и стали крохотными»*.

Теперь перенесемся на десяток лет назад в одну из нью-йоркских радиостудий. Ровно в восемь часов вечера 30 октября 1938 года этот человек столь необыкновенной честертоновской наружности появился перед микрофоном, откинул прядь волос с потного лба, опустошил бутылку фруктового сока и поднял руку.

По этому сигналу вступили первые такты концерта для рояля с оркестром Чайковского — началась очередная радиопередача, которой суждено было войти в историю Америки. Ее подробно описал английский журналист Питер Нобль, и мы воспользуемся его свидетельством**.

Для того чтобы понять переживания 32 миллионов слушателей, находившихся у своих радиоприемников, надо напомнить, что это был за год.

Информационные бюллетени, газетные сообщения ежедневно рисовали перед американским обывателем те опасности, что надвигались на него со всех сторон, а главным образом, из неспокойной, растревоженной Европы.

* Г. К. Честертон. Человек, который был Четвергом. Л., «Прибой», 1929, стр. 79.

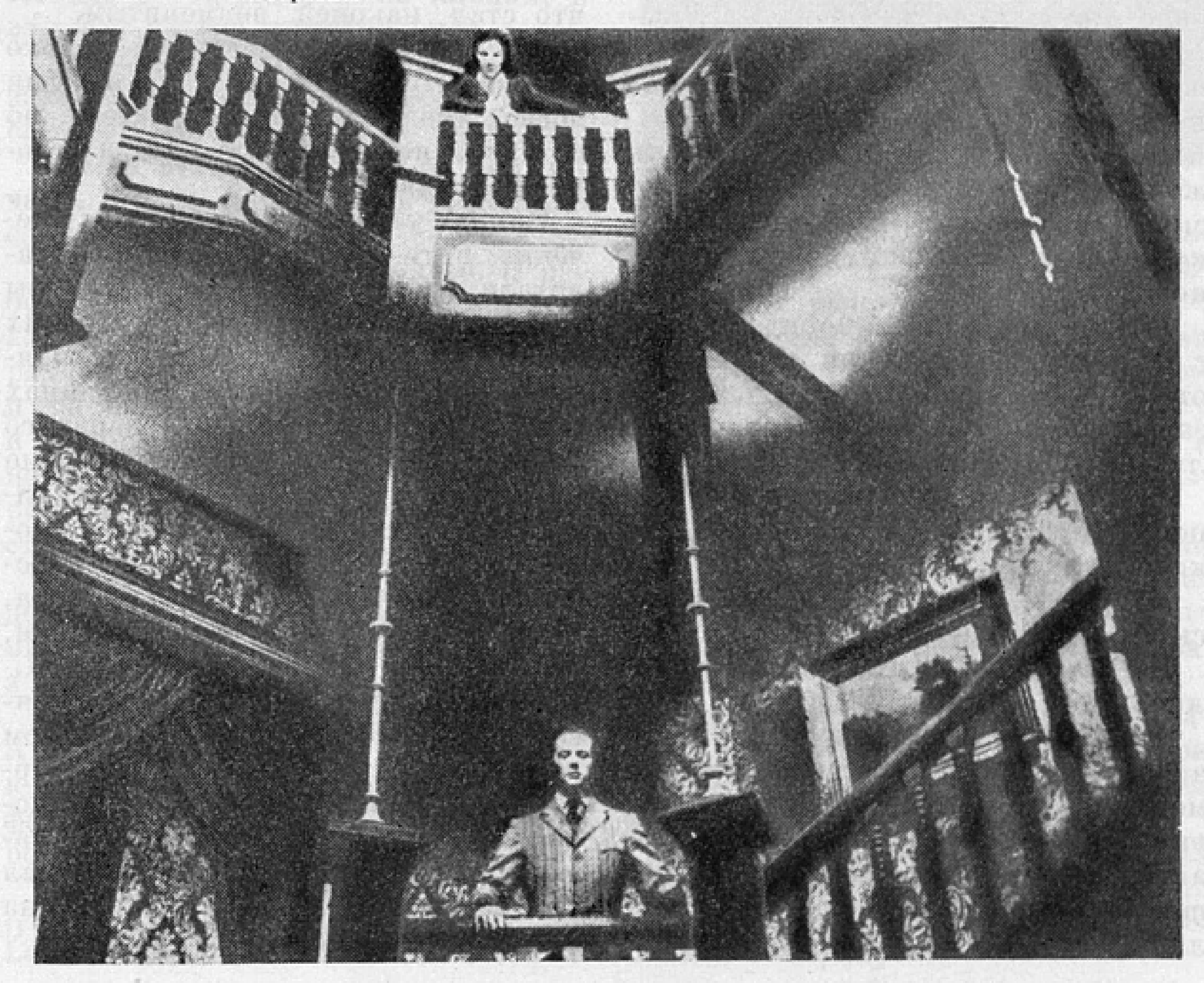
**Peter Noble. Orson Welles, le magnifique. Ed. Pierre Horay, Paris, 1957.

Мюнхенский кризис, фантастическое восхождение Гитлера, рост военного могущества Японии, кризисы, безработица, загадочное молчание далекого колосса — коммунистической России — все это вместе создавало ту напряженную атмосферу, насыщенную страхом, в которой вот-вот каждую минуту могла разразиться невиданная катастрофа. И она разразилась.

В этот памятный вечер миллионы радиослушателей были потрясены ворвавшимся в передачу объявлением от имени министерства внутренних дел о вторжении каких-то неведомых сил на территорию Штатов.

Никто не мог с точностью установить, откуда появились враги, грозящие уничтожить всю страну. Одни верили в марсиан. Другие — в немецкую, японскую или китайскую агрессию. В передаче чередовались военные сводки, бюллетени, оповещавшие о появлении таинственных машин пришельцев, оснащенных

«Великолепные Амберсоны»



смертоносными лучами, истребляющими все, что попадет в радиус их действия. Сообщалось о начавшихся боях. Уже не действовали успокоительные заверения о том, что к месту высадки таинственных десантов двинуты армии.

К середине передачи половина Америки сошла с ума от страха. На автостраде Нью-Йорк — Филадельфия машины мчались со скоростью свыше ста километров. Дорожная полиция не могла установить порядок. Телефоны звонили без передышки. Нью-йоркская полиция только за четверть часа получила более двух тысяч вызовов, а в Нью-Джерси были мобилизованы национальная гвардия и моторизованные пожарные бригады.

В госпитали уже стали поступать жертвы нервного шока. Католические священники разрывались от количества желающих немедленно исповедоваться.

В Нью-Йорке семьи покидали дома с мокрыми полотенцами на головах от газовой атаки. Они располагались за городом, чтобы провести ночь в палатках под открытым небом.

В Питсбурге одна женщина предпочла отравиться, чем попасть в руки марсиан.

Верующие мужчины и женщины скрывались в церквях.

На площадях Юга жители молились под открытым небом.

А виновник всех этих бед, не подозревая о том, что творится в обезумевшей от паники стране, продолжал вместе со своими сотрудниками — актерами «Меркури-театра» — хорошо отрепетированную передачу, являвшуюся ничем иным, как радиовариантом давно известного в Европе романа Герберта Уэллса «Война миров».

Закончив передачу, режиссер (он же директор и главный исполнитель) уехал из студии в маленький театрик, где ему предстояло ночью провести генеральную репетицию своей новой постановки «Смерть Дантона» немецкого драматурга Бюхнера.

И только когда на рассвете вышел он на улицу и увидел бегущие на крыше газетного треста электрические буквы — «Орсон Уэллс сеет панику во всей стране»,—он понял, что стал наконец знаменитым.

Эта передача явилась не только поворотным пунктом в биографии доселе мало известного актера, но оставила неизгладимый след в истории Америки.

Паника утихла, но еще долго, в течение пяти-шести недель, представители Красного Креста и квакеры уговаривали вернуться бежавших в горы жителей. Месяцами оправлялись в психиатрических больницах люди, пострадавшие от нервного шока. Мировая пресса подробно обсуждала этот удивительный инцидент, а врачи и социологи исследовали его причины и следствия. А когда три года спустя, зимой 1941 года, во время очередной радиопередачи, посвященной творчеству Уитмена, в студию ворвались люди с потрясающим сообщением о вероломном нападении японцев на Пирл-Харбор, то этой вести о подлинно национальной катастрофе никто не захотел поверить — так силен был гипноз блефа, прославившего Орсона Уэллса.

Теперь вы узнали имя автора пьесы, о которой я рассказал вам вначале. Это все он же, человек, испугавший Америку, а пьеса называлась «Слышащий, да услышит»*.

Ученик чародея

«Не быть забросанным на сцене гнилыми яблоками, вот что я считаю для себя успехом».

Орсон Уэллс

Ходит легенда, что однажды, когда Орсон Уэллс еще не был знаменит, ему довелось выступать с докладом в маленьком американском городке. Погода в тот вечер была плохая, и зал был на три четверти пуст.

Так как не нашлось никого, кто захотел бы представить Орсона Уэллса, он сам обратился к зрителям: «Дамы и господа, прежде чем начать, я хочу вам сказать несколько слов о самом себе.

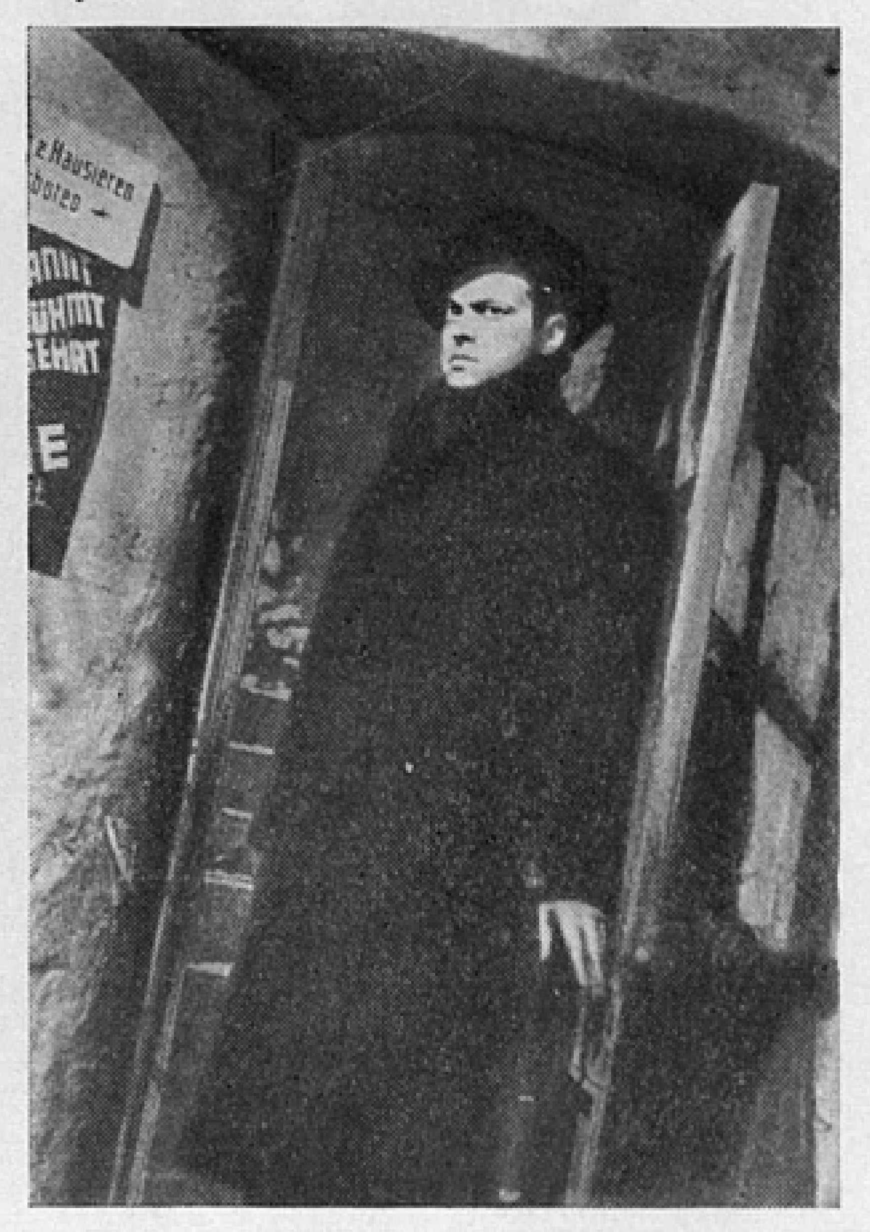
Я ставлю пьесы на Бродвее. Я работаю в театре и кино как актер и как режиссер. Я пишу и осуществляю радиопостановки. Я играю на рояле и скрипке. Умею писать картины и рисовать. Я опубликовал также несколько книг, в том числе два романа. Иногда мне случалось выступать и в амплуа фокусника».

Затем, окинув насмешливым взглядом аудиторию, он добавил: «Не правда ли, странно, что вас так мало, а меня так много?»

Действительно, его очень «много». А через несколько лет он прибавил к этому перечню и три кинематографические профессии — сценариста, режиссера и актера.

* Orson Welles. «Miracle á Hollywood» suivi de «A bon entendeur». Ed. La table ronde, Paris, 1952.

«Чужой»



Откуда же взялся, как сформировался такой удивительный персонаж, этот человек-оркестр?

Он появился на свет 6 мая 1915 года в маленьком городе Кеноша, в штате Висконсин, что на берегу озера Мичиган, вблизи Чикаго, в семье средних американских интеллигентов.

В три года он уже начал играть на скрипке и любил подражать дирижерам, размахивая руками в такт музыкальной пластинке с записью симфонии.

Вскоре состоялось и первое знакомство с Шекспиром, которого он попробовал ставить в театре марионеток, смастерив их самолично.

В годы колледжа он режиссировал и играл в школьных спектаклях, но лишь только ему минуло 16 лет, он сбежал в Европу.

Он оказался в Ирландии, где им овладел дух бродяжничества. Сегодня его, вероятно, назвали бы «битником», но тогда эта терминология отсутствовала. Водрузившись на тележку, запряженную ослом, он исколесил всю страну, пока не подъехал к подъезду театра «Гэт» в Дублине.

Во главе театра, завоевавшего прочную репутацию передового, на сцене которого появились первые пьесы Шона О'Кейси и Синга, стояли Хилтон Эдвардс, опытный пожилой актер (его-то впоследствии Уэллс и пригласит на роль Брабанцио в своем «Отелло») и молодой актер Майкл Мак Лемойр (будущий Яго в фильме «Отелло»).

Молодой американец произвел впечатление на руководителей труппы не только своим гигантским ростом и огромным темпераментом, но и тем, что заявил претензии исключительно на характерные роли.

Для дебюта он попросил дать ему роль 60-летнего герцога в инсценировке «Еврея Зюсса». Он сыграл ее настолько удачно, что немедленно получил и следующую роль — тень отца Гамлета.

В течение сезона он прошел первую ступень профессиональной актерской школы, но неукротимый дух странствий забросил его сначала в Марокко, а потом в Испанию, где, завороженный зрелищем боя быков, он затесался в ряды пикадоров. Там, водрузив свое уже тогда грузное туловище на хребет дохлой лошаденки, он испытал все острые ощущения корриды. Но магия подмостков владела им настолько сильно, что он вернулся в Америку и поступил в бродячую труппу, возглавляемую известной актрисой Кэтрин Корнелл.

Еще в детстве его воображение поразил знаменитый фокусник Гудини. Он пробрался к нему за кулисы и оказался столь проворным учеником чародея, что, распознав секреты иллюзиониста, вскоре стал с успехом ему подражать, и, забегая вперед, скажем, что с видимым удовольствием выступал он в этой роли во время войны в музыкальных «шоу» для солдат, где с серьезным видом распиливал пилой Марлен Дитрих и глотал шпаги.

В пятидесятые годы в Лондоне в театре «Колизеум» он выступал уже как профессиональный фокусник и гордился этим не менее, чем своей режиссерской славой.

Поэтому с очевидным удовольствием сыграл он в труппе Корнелл гипнотизера Свенгали в знаменитой мелодраме «Трильби» и цикл шекспировских ролей — сначала Меркуцио и Тибальда в «Ромео и Джульетте» и, наконец, короля Клавдия в «Гамлете».

Но поворотным пунктом в этой стремительно нарастающей карьере была встреча с режиссером и продюсером Джоном Хуземеном.

В 1934 году они основали «Федеральный театр». Это было в эпоху расцвета преобразований так называемой эры Рузвельта, когда впервые была сделана попытка создания постоянных театральных организмов, субсидируемых государством.

Первые же спектакли театра стали сенсацией, так как Орсон Уэллс объявил премьеру своего «Макбета» в негритянском гетто Нью-Йорка — Гарлеме.



Но собравшиеся на спектакль зрители были еще более поражены тем, что все роли были распределены между актерами неграми.

Действие пьесы режиссер Орсон Уэллс перенес на Гаити в эпоху царствования черного короля Жана Кристофа.

Три знаменитые колдуньи, открывающие трагедию, были не актрисами. На сцене появились настоящие жрицы культа «ваду», вывезенные специально из Африки.

Они с документальной точностью воспроизводили на сцене подлинные ритуальные акты, закалывая живых черных овец для заклинания демонов.

Кстати, эти колдуньи и послужили отчасти причиной вскоре наступившего закрытия театра. Счета на овец должны были быть оплачены в Вашингтоне, и можно себе представить возмущение чиновников из федерального ведомства, отказавшихся субсидировать эти причуды постановщика.

Но причины гибели театра были, конечно, глубже. Ведущая актриса театра негритянка Хелли Флanаган — исполнительница роли леди Макбет — стала объектом преследований реакционных сенаторов Южных штатов (откуда она была родом) и была заподозрена в симпатиях к коммунистическим идеям. Театр был немедленно закрыт, хотя, по свидетельству критиков, опыт негритянского «Макбета» был удачным и свидетельствовал о появлении нового и своеобразного режиссера.

Оставшийся без театра Орсон Уэллс перекинулся на радио. Он нашел приют в «Коламбиа-Брод-

кэстинг-Систем», где вскоре стал получать по две тысячи долларов в неделю. Он забыл на время свои честолюбивые замыслы и перешел на производство серийных детективов, один из которых, под названием «Тень» (в котором он сам исполнял главную роль таинственного убийцы), принес ему не только популярность, но и те деньги, что вложил он в новое театральное предприятие «Меркури-театр».

Десять тысяч долларов — небольшая сумма, и ее еще хватило на первый спектакль — трагедию Шекспира «Юлий Цезарь». Критики утверждали, что именно эти скудные материальные средства продиктовали Орсону Уэллсу его режиссерский замысел.

Спектакль шел в современных костюмах, а сам Цезарь был загримирован под Муссолини и фигурировал в фашистской черной рубахе, зато Брут трактовался как прогрессивный «интеллектуал».

Спектакль шел без занавеса. Сцены менялись одна за другой с кинематографической быстротой, актеры выезжали на выдвижных платформах.

Трудно сказать, был ли знаком, хотя бы понаслышке, Орсон Уэллс с опытом Мейерхольда, но тождество сценических приемов советского революционного театра и этих экспериментов американского режиссера несомненно.

Так же как и «Макбет», второй спектакль Орсона Уэллса приобретает сразу же скандальную репутацию политической сенсации. Ревнители Шекспира были возмущены тем, что он осмелился вложить священные вирши Шекспира в уста «грязных негров», а благородных римских патрициев превратить в чернорубашечников.

Но «Меркури-театр» находит своих зрителей среди прогрессивной интеллигенции, студентов, артистической богемы, и их поддержка дает ему возможность просуществовать два сезона.

В 1938 году в постановке «Смерть Дантона» Бюхнера Орсон Уэллс не только сам исполняет главную роль, но и придумывает очередной режиссерский трюк.

В глубине сцены он размещает на разной высоте сто семнадцать масок, приводимых в движение всего несколькими актерами. Это не только избавляет его от расходов на массовку, но и создает поразительный эффект присутствия революционной толпы*. Вместо выдвижных площадок на этот раз он использует систему движущихся тротуаров, выдвинутых на самый край сценического планшета.

Любопытно отметить, что на роль Робеспьера в этом спектакле Уэллс пригласил русского актера Владимира Соколова, игравшего у Таирова в Москве, сбежавшего из Советского Союза в труппу Рейнгардта

* Стоит напомнить, что на семь лет раньше, то есть в 1931 году, идентичное режиссерское решение было применено художником Н. П. Акимовым в спектакле «Робеспьер» на сцене Ленинградского государственного академического театра драмы. Искусствовед А. Бартошевич, описывая сцену в Конвенте, свидетельствует: «Н. П. Акимов, чуждый всяких канонов и ограничений, заставляет играть не только актеров, но и вещи... толпу людей он заменяет поднимающимися на гигантской раме головами из папье-маше».

в Берлин, а затем перекочевавшего в Америку и закончившего свою карьеру в качестве исполнителя эпизодических ролей в голливудских фильмах.

В том же сезоне, в 1938 году, Орсон Уэллс сыграл восьмидесятилетнего капитана Шатовера в пьесе Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца», а ведь ему было в то время всего 23 года. Если мы вспомним к тому же, что до этого актер сыграл в трагедии Марло «Доктор Фауст» самого Фауста, тень отца Гамлета и многие другие роли, где он старательно прятал свое лицо в накладках сложного грима, то убедимся, что здесь присутствует нечто вроде своеобразного комплекса.

Польский поэт Юлиан Тувим пометил как-то в своих юмористических записях:

«Лицо—это то, что выросло вокруг носа».

И Орсон Уэллс вынужден был впоследствии признаться публично:

«Лоренс Оливье и я ненавидим свои носы — они придают нашим физиономиям комический оттенок, в то время как мы мечтаем о трагических персонажах. Вот почему мы оба любим гримы — ведь с таким носом я не могу играть Лира, Гамлета и Отелло»*.

Не знаю, прав ли Орсон Уэллс в отношении Оливье, но этот комплекс физической неполноценности Уэллс пронесет через всю свою жизнь, вплоть до последней роли — Фальстафа, где, казалось, должен

«Леди из Шанхая»



был пригодиться его действительно курносый нос. Но и здесь он прибег к помощи гуммоза, изуродовав тем самым не только свое лицо, но и облик персонажа.

Но все это будет потом, а сейчас, в 1939 году, на той же сцене «Меркури-театр» он приступает к осуществлению честолюбивого и грандиозного замысла — сыграть всю историю Англии. Для этого он объединяет в одном спектакле, длящемся, правда, несколько вечеров, такие шекспировские пьесы, как «Ричард II», обе части «Короля Генриха IV», «Генрих V», три части «Генриха VI» и «Ричард III».

Монтаж этот должен был называться «Пять королей». Но честолюбивая затея оказалась театру не по карману. На середине репетиции стало ясно, что денег не хватит дотянуть до выпуска премьеры.

Театр окончился, но карьера Орсона Уэллса, оказывается, только началась. Он получает приглашение в Голливуд, и хотя позже он заявит: «Голливуд—это золотое местечко для игроков в гольф, садовников, по-

---

* Peter Noble. Orson Welles, le magnifique. Ed. Pierre Horay, Paris, 1957.

средственностей и неудовлетворенных «звезд», а я не принадлежу ни к одной из этих категорий»,— он все же подписывает контракт с фирмой «РКО», намереваясь превратить ее в новый трамплин для покорения мира.

Шесть лет и три недели

«Ф а л ь с т а ф. Ну если бы при дворе узнали, каким превращениям я подвергался и как в этих превращениях меня выкупали и избили — мой жир вытопили бы из меня капля за каплей и смазали бы этой жидкостью сапоги рыбаков».

В. Ш е к с п и р. Виндзорские проказницы

30 июля 1940 года, дату начала съемок фильма «Гражданин Кейн», принято считать стартом голливудской карьеры Орсона Уэллса.

Однако за последнее время появилось свидетельство того, что еще в 1938 году он снимал на свой страх и риск в любительских условиях репертуарную пьесу «Меркури-театр» с пророческим названием «Слишком много Джонсонов».

Однако, очевидно, фильм не вышел на экраны, так как он не значится ни в одной фильмографии режиссера.

Первые шаги его в Голливуде были весьма неуверенными. Он собирался остаться там шесть месяцев, однако провел шесть лет.

Завсегдатаи Лос-Анджелеса с недоверием оглядывали фигуру этого колосса, заросшего бородой, которую он отрастил для несостоявшегося спектакля «Пять королей». Он поклялся сохранить ее до своего возвращения на Бродвей, однако в первый же съемочный день «Гражданина Кейна» сбрил ее.

Голливуд возмущало также и то, что президент фирмы «РКО» Джордж Шеффер, считавший, что фирму нужно омолодить, влив в нее новую кровь, подписал с Уэллсом невиданный по тем временам контракт.

Он обязан был снять один фильм в год как режиссер, актер и продюсер, но самое главное—это то, что фирма не имела права контролировать работу Уэллса во время съемок и даже просматривать материал.

Словом, ему был предоставлен «карт-бланш», чего не удавалось достичь режиссерам, работавшим в Голливуде уже десятки лет.

Сначала предполагалась экранизация романа Джозефа Конрада, действие которого разворачивалось в Африке, и сам Уэллс должен был играть роль некоего Курца, человека, живущего в самой гуще джунглей.

По ходу романа, написанного от первого лица, рассказчик пытается спасти Курца. В сценарии Уэллса эту роль рассказчика играет сама камера, а он так и не появляется на экране.

Все было готово к съемкам, которые должны были начаться в октябре 1939 года. Смета составляла один миллион долларов.

Однако разразившаяся к этому времени война в Европе, сузившая рынки проката, заставила фирму пересмотреть смету. Кроме того, ознакомившись с необычным по форме сценарием, руководители «РКО» сочли неподходящим момент для вклада денег в столь рискованное предприятие и отложили постановку до лучших дней. Шеффер предложил Уэллсу детективную историю «Смею-

щийся человек с ножом» по роману Николаса Блека, но режиссер продолжал настойчиво искать более волнующую его тему.

Время не проходило для него даром — в кинозале он проглатывал в огромном количестве фильмы, не только американские, но и европейские, как бы стремясь пополнить свое кинообразование. Говорят, что за несколько месяцев он просмотрел около тысячи фильмов, интересуясь особенно немецкими экспрессионистами и французским «авангардом». Его видели также часто и в студиях, где он бродил, изучая технологию, начиная от системы освещения и кончая озвучанием и микшажем.

Наконец он вместе с драматургом Манкевичем и своим соратником по театру Хуземеном заперся на тринадцать недель в горах Сент-Бернарден, где и родился сценарий «Гражданина Кейна».

Постановка с самого начала была окружена атмосферой строгой секретности. Сюжет никому не был известен. Рассказывают, что сценарий был напечатан всего в одном экземпляре, с которым Уэллс никогда не расставался и даже ночью прятал его под свою подушку. Актеры понятия не имели о ролях. Режиссер объявлял им их текст только в день съемок. К тому же он отказывался давать интервью представителям прессы и выгнал со съемочной площадки двух агентов дирекции фирмы, посланных на разведку.

Для такой таинственности у Уэллса были основания. Ходили слухи, что в основу сюжета легли факты из биографии легендарного газетного магната Уильяма Рандольфа Херста, одного из самых влиятельных политиканов Америки за последние полвека.

Стало известно, что Уэллс перерыл архивы в поисках материалов не только о Херсте, но и о другой знаменитости — мистере Брулятуре, нажившем миллионы для своей фирмы «Кодак», причем в биографиях обоих бизнесменов оказались схожие черты.

Если Херст потратил много денег и усилий, чтобы превратить посредственную актрису Марион Дэвис в кинозвезду, то Брулятур также нажал все кнопки, чтобы продвинуть на оперную сцену свою супругу, обладавшую как маленьким талантом, так и слабым голосом.

Впоследствии мы увидим в фильме Уэллса, какое место заняли эти мотивы.

Меры, принятые режиссером, оказались предусмотрительными. Как только до Херста дошли слухи о том, что его жизнь стала предметом кинематографического исследования, он не замедлил принять меры, угрожая подать в суд и мобилизовать всю свою прессу для запрещения фильма.

Однако весь этот бунт был на руку Шefферу и его фирме — они видели в нем лучшее средство рекламы. Битва разгорелась, когда фильм был окончен.

Уэллс публично отрицал сходство своего героя с газетным магнатом и защищал право художника на свободную интерпретацию образа, который он считал собирательным. В руках адвокатов Херста не оказалось никаких убедительных юридических

доказательств. Разъяренный, он вынужден был отступить, и первый просмотр фильма для прессы состоялся 9 апреля 1941 года.

Несмотря на восторженные отзывы прессы, в прокате фильм провалился. Однако он остался не только важнейшей вехой в истории американского кино, но настоящая его судьба определилась, когда фильм после войны попал в Европу, где произвел сенсацию и во многом воздействовал на новаторские поиски кинематографистов всего мира.

И до сих пор этот фильм двадцатипятилетнего режиссера изучается как классическое произведение в синематеках всех европейских столиц.

Доминирующие черты образа Кейна будут потом проявляться в господине Аркадине, являющемся почти двойником Кейна, в Макбете и даже в Отелло.

Облик фантасмагорического замка Ксанаду перекликается не только с испанской цитаделью Аркадина, но и с крепостными стенами Макбета, и с африканскими лабиринтами Могадора, где будет неистовствовать отчаявшийся мавр.

Этот образ уединенного пристанища, куда бежит от людей преследуемый своей совестью или преступлениями всесильный и в то же время беспомощный властелин, для Уэллса не столько декорация, сколь неотъемлемая часть тех галлюцинаций, которые овладевали и воображением Кафки в его романе «Замок».

Уэллс, следуя заветам Шекспира, делает героем своей исторической хроники о современном капиталистическом мире некоронованного короля, тирана, узурпатора, опирающегося не на власть средневековых кланов, а на реальную силу современной Америки — диктатуру доллара.

Если в романах начала XX века великий американский реалист Теодор Драйзер пробовал проследить рождение несметных богатств, позволявших их владельцам стать у кормила власти, то Уэллс так же, как и Шекспир, наделявший королей от рождения правами на престол, награждает своего героя мальчика Кейна баснословным наследством, как бы сразу включающим его в борьбу сильных мира сего.

Уэллса не интересует происхождение этого наследства. Он определяет его как данность. Ему нужно проследить все перипетии не только дальнейшей борьбы за власть, но и то, как изменяет, уродует, калечит человеческую душу эта власть, доставшаяся герою по праву капиталистического престолонаследия.

Современный магнат, банкир, торговец оружием господин Аркадин или хозяин газетного треста Кейн, владеющий столь мощным оружием, как пресса,—это действительный, хотя и некоронованный монарх, и поэтому не случайно, что из таких реальных биографий черпает факты Уэллс, как это делал Шекспир, обращаясь к хроникам Голиншеда.

Но именно здесь мы нащупываем уязвимый пункт в творчестве и философии американского художника.

Ведь если у Шекспира присутствует, хотя и не во всех его пьесах, тот фальстафовский фон, которым так восхищался Энгельс, народные персонажи—солдаты, могильщики, трак-



тирщики и шуты — если и не определяли ход истории, то соучаствовали в ней, как бы оттеняя трагизм борьбы феодалов, то во всех историях, рассказанных Орсоном Уэллсом, отсутствует воздух истории. Он исследует своих героев, как средневековый алхимик, пытавшийся создать гомункулуса в стеклянных ретортах и колбах, нарочито изолируя их от живительной атмосферы эпохи.

В тесном мирке, в спертом воздухе газетных редакций, кабинетов политиканов, ночных ресторанов, бильярдных, театральных кулис и номеров второразрядных отелей разворачивается сага о величии и падении гражданина Кейна.

Вслед за ним и господин Аркадин, исследуя свое прошлое и уничтожая его свидетелей, будет простирать свои щупальца во все концы света, но и там они будут ограничены игорными домами, борделями, фургонами ярмарочных шарлатанов или безлюдными закоулками доков.

Весь этот фантасмагорический, замкнутый в себе мир найдет финальное завершение в лабиринтах судебных коридоров и унылых пустырей, где заплутается и погибнет несчастный господин К.— герой фильма по «Процессу» Кафки.

И хотя «Гражданин Кейн» был снят в сороковые годы, когда философия экзистенциализма не получила широкого распространения не только

в Америке, но и в Европе (где стала занимать она доминирующее положение лишь после войны), Орсон Уэллс, конечно, не читавший к тому времени ни Хайдеггера, ни Ясперса, ни Гуссерля или Кьеркегора, явился как бы инстинктивным провозвестником тех умонастроений, которые охватят послевоенную Америку и получат потом развитие в литературе шестидесятых годов.

В творчестве Уэллса уже на раннем этапе причудливо переплетаются ницшеанские настроения, связанные с тоской по «сверхчеловеку», с восхищением шекспировскими героями, в которых он видит воплощение воли, богатства, противоречий человеческой натуры и вместе с тем всю тщетность и призрачность их борьбы за власть.

Но, к счастью, Орсон Уэллс при всем его тяготении к «сверхлюдям», остается моралистом и даже романтиком.

Бунт личности, восстание человека против всех пут мертвой морали, обывательщины, мещанства становятся постепенно доминирующей темой его творчества.

Его ненависть к современной Америке, к тому укладу жизни, от которого он вскоре окончательно сбежит в Европу, своеобразно уживается с пуританским морализмом, тем самым, который вдохновлял капитана Ахаба, героя его любимого романа «Моби Дик» Мельвиля, на борьбу с белым китом, воплощающим идею Зла.

Недаром Орсон Уэллс всю жизнь мечтал экранизировать этот роман, но его опередил Джон Хьюстон, и ему удалось сыграть лишь роль проповедника в фильме.

Герой нашумевшей книги Сола Беллоу «Герзаг», опубликованной в 1964 году, как известно, страдает своеобразной графоманией, делясь своими размышлениями с различными историческими персонажами. В письме, адресованном Ницше, он пишет:

«Отвергнуть все человечество, какое оно есть, этот заурядный, хитрый, вороватый, непросвещенный сброд, не только трудящийся сброд, но, что еще хуже, сброд образованный, с его книгами, и концертами, и лекциями, его либерализмом и романтическими ходульными страстями и любовью — он заслужил смерть, он умрет. Так и надо»*.

Сопоставьте этот монолог с тем приговором современному обществу, который выносит Орсон Уэллс в своей пьесе «Слышащий, да услышит», написанной за десять лет до романа Бэллоу, и вы удивитесь его прямо-таки сейсмографической чуткости к подземным толчкам общественного сознания американской интеллигенции.

Но если идейные взгляды Орсона Уэллса и не отличались особой оригинальностью, хотя несомненно были исполнены искренней ненависти к устоям капиталистического мира, то его неустанные творческие искания, незаурядный талант и неукротимый темперамент вырастили в нем художника бесспорно выдающегося в современном киноискусстве.

Если вернуться к фабульной основе «Гражданина Кейна», то на первый

* Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 283.

взгляд мы не найдем в ней ничего своеобычного.

Молодой человек, рано лишившийся родителей, воспитанный анонимными опекунами-банкирами и не по своей воле становящийся обладателем богатства, прожил несчастную жизнь. Он два раза был женат. В первый раз по расчету — на племяннице президента, во второй — на бездарной певице. Завел любовницу, пытался сделать политическую карьеру, баллотируясь на губернаторский пост, но потерпел поражение под ударами шантажистов. Создал иллюзию власти, скупив огромную сеть газет для саморекламы, и умер одиноким стариком, окруженный шедеврами культуры, свезенными со всех концов земли, которые он даже не успел распаковать.

Последние его слова... «бутон розы», которые он прошептал перед смертью, держа в руках стеклянный шар — игрушку с заснеженным домиком внутри, были настолько загадочны, что возбудили интерес всей мировой прессы.

На приеме разгадки этой тайны и построил Уэллс свою непривычную для того времени драматургию.

Фильм начинается с конца, со смерти 77-летнего миллионера, затем зритель знакомится в просмотровом зале газеты с отрывками его официальной биографии, засвидетельствованной кинохроникой. Репортеру Томсону редакция поручает расследование таинственных предсмертных слов гражданина Кейна.

Томсон так ведет свою анкету, что жизнь короля прессы возникает перед нами не в хронологическом порядке.

Репортер находит людей, близких миллионеру: сначала друга детства, а впоследствии и ближайшего сотрудника Кейна, затем вторую жену, ныне опустившуюся до положения певички во второразрядном ночном кабачке, а затем метрдотеля. По их показаниям пробует он восстановить жизнь и карьеру газетного магната. Но разгадку тайны он не находит. Автор предлагает сделать это самим зрителям, когда видят они в последнем кадре фильма, как метрдотель бросает в камин детские санки с фабричной маркой «Бутон розы».

И только тогда мы понимаем несложную мораль этой притчи, носящую примитивно фрейдистский характер.

Кейн перед смертью вспомнил тот решающий момент своей жизни, когда разрушилось его ребяческое счастье.

Он катался на этих санках как раз тогда, когда приехал за ним чопорный, похожий на диккенсовского персонажа банковский опекун и увез его навсегда из безмятежной страны детства.

Что же касается чисто кинематографической разработки этого сюжета, то Орсон Уэллс мог бы также повторить вслед за героем романа Бэллоу:

«Я стараюсь понять реальность с помощью стиля. Может быть, мне всю ее хотелось бы превратить в стиль»*.

И он действительно выработал свою стилистику, тот своеобразный

---

* Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 282.

кинематографический почерк, который теперь по праву можно назвать «уэллсовским».

Стилистика эта возникла не на пустом месте. Она явилась как бы своеобразным продолжением поисков поэтической атмосферы Джозефа Штернберга в таких его лентах, как «Доки Нью-Йорка», «Красная императрица», «Последний приказ», и экспериментов Джона Форда в фильмах «Мария Шотландская», «Пленник острова акул» и, конечно, «Осведомитель».

Не случайно Уэллс сам объявил впоследствии, что лучшим режиссером мира он считает Джона Форда, причем осмотрительно не упоминает именно эти фильмы, а лишь цитирует «Дилижанс», который, по его словам, он просмотрел сорок раз.

Но такое признание свидетельствует лишь о том, что ему самому никогда не удавалось достичь той классической простоты и законченности, которая отличает фильмы Форда, преодолевшего искусы изысканной барочности, навеянной тенденциями европейского экспрессионистического кино.

Однако несомненно, что стилистика «Гражданина Кейна» была для своего времени новаторской. С удивительной настойчивостью и последовательностью заявил Орсон Уэллс в ней те принципы, которые на много лет вперед определили поиск новой формы не столько в американском, сколько в европейском кино.

Уже в первом своем фильме Уэллс разработал эстетику нового метода мизансценирования, получившего впоследствии наименование «внутрикадрового монтажа».

Вместе с оператором Грегом Толандом (кстати, до этого работавшим с Джоном Фордом) он снял весь фильм короткофокусной оптикой, позволяющей достигнуть глубокой внутрикадровой перспективы. Таким образом, вместо разбивки на отдельные монтажные куски удалось совместить в кадре действия, разворачивающиеся вплотную к аппарату, одновременно с событиями, происходящими на дальнем плане.

Так появились новые принципы композиции кадра, исчезли и традиционные монтажные перебивки. Цельные «симультанные» куски, получившие у европейских теоретиков название «секвенс», заменили понятие монтажного куска.

Этот принцип, впоследствии развитый (в другой стилистической манере) Уильямом Уайлером в таких фильмах, как «Лучшие годы нашей жизни» и «Лисички», дал повод теоретикам французской «новой волны» объявить устарелой монтажную эстетику Эйзенштейна.

Однако сам Уэллс не только никогда не скрывал своего восхищения Эйзенштейном, но и влияние фильмов советского режиссера сказалось на его творчестве с необычайной силой.

Я бы даже сказал, что из всех зарубежных режиссеров Орсон Уэллс является наиболее верным последователем Эйзенштейна как в области композиции кадра, так и в монтаже. Мы увидим это на примерах из «Отелло», «Макбета» и особенно «Фальстафа», где лучший эпизод боя вообще не мог бы быть так снят и смонтирован, если бы не существовали «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Вторым, производным от первого, новшеством Уэллса явились его пресловутые «потолки».

Конечно, они возникли не только от применения широкоугольной оптики, потребовавшей другой конструкции всех декораций. Для Уэллса эти нависающие плоскости потолков пластически выражали ту замкнутую и душную атмосферу, из которой не могли вырваться его герои. Манера освещения, резкая контрастность светотеней были также своеобразным преломлением экспрессионистических веяний, явно ощутимых в фильмах Джона Форда, где эксперимент (единственный в истории кино) с переменой света внутри кадра был им доведен до логического конца в «Марии Шотландской».

Острые, иногда почти гротескные ракурсы стали также неотъемлемой частью стилистики Уэллса. Очевидно, инстинктивно желая избегнуть упреков в театральности, он помещает аппарат на уровне пола или забирается с ним на такие высоты, что, например, последняя панорама по залу замка Ксанаду с нераспакованными ящиками богатств Кейна напоминает панораму Нью-Йорка, как бы снятую с вертолета.

Но Уэллс не ограничивается тщательно построенными статичными и глубинными композициями.

Он умело применяет по мере надобности и то, что называлось в Америке «русским монтажом», то есть стремительное ритмическое чередование коротких кусков и разнообразное панорамическое движение аппарата.

Лучшим примером является знаменитый вертикальный взлет камеры от фигуры безголосой певицы на сцене под самые колосники, где рабочие обмениваются ироническими репликами по поводу ее бездарности.

Начиная с «Гражданина Кейна», фильмы Уэллса изобилуют разнообразными видами стилистических приемов, накопленных всей кинематографической культурой, на которую с фальстафовским обжорством накинулся неистовый гурман.

К его чести надо сказать, что он с удивительной быстротой переварил всю эту сложную кулинарию и изготовил свои новые пряные блюда, способные удовлетворить самый изысканный вкус. Однако слишком часто он становился рабом этого своего стилистического «обжорства», где острые соусы и приправы подменяли собой естественный и здоровый вкус пищи. Но надо отдать должное режиссеру: он никогда не останавливался на полпути, всегда доводил свои замыслы до предельной завершенности, а чувствуя их исчерпанность, не боялся отказываться от раз найденного и бросался на новые поиски. И лишь в последние годы мы наблюдаем симптомы самоповторения, как бы внутренней усталости.

Но тогда, в эпоху своего «штурм унд дранга» на голливудские твердыни, он не побоялся во втором своем фильме «Великолепные Амберсоны» отказаться от приемов «Гражданина Кейна» и, сохранив, правда, неизменные потолки, применил и новые, казавшиеся по тем временам дерзостными приемы.

Например, ради одного лишь проезда героев в коляске он соорудил на натурной площадке длиннейшую улицу, чтобы избежать избитого

способа «транспаранта» (то есть когда отдельно снимается движущийся фон, проецируемый потом в ателье для неподвижных актеров). Так по-своему воевал он за реалистические основы кинематографии.

В следующем эпизоде того же фильма, семейной ссоре трех персонажей на кухне, он заставил аппарат оставаться неподвижным на протяжении целого ролика в 300 метров, фиксируя с одной точки в трех узких стенах все перипетии семейной драмы.

Здесь он, с одной стороны, как бы продолжил эстетику Чаплина, так же строившего свои мизансцены в «Парижанке», а с другой — предвосхитил будущие эксперименты Хичкока в его нашумевшей «Веревке».

Итак, первые два фильма принесли Уэллсу заслуженную славу, но неугомонный экспериментатор, понимая, что критики всегда будут требовать от него необычного, вырывается из замкнутого мира голливудских павильонов на просторы Бразилии.

Там, среди великолепия первозданной природы, в экзотике карнавалов Рио-де-Жанейро ищет он новые аттракционы, способные поразить зрителей.

Фильм «Это все правда» должен был состоять из трех новелл: первая повествует о знаменитом танце «самба», который в исполнении десятков тысяч участников захлестывает улицы бразильской столицы в дни карнавала; другая — по контрасту рассказывает о четырех рыбаках, становящихся по воле случайных обстоятельств национальными героями, и третья — под названием «Мой друг Бенито» — была подсказана режиссеру знаменитым документалистом Флаэрти и была посвящена бою быков, которым так увлекался Уэллс в юности.

Впрочем, все три новеллы не были отфиксированы в законченной сценарной форме. Орсон Уэллс позволил себе роскошь бурно и щедро импровизировать на их канве. Он снял огромное количество пленки, истратив четыре миллиона долларов, что переполнило чашу терпения руководителей фирмы. К тому же его покровитель Шеффер ушел из состава правления, и новый директор, напуганный безудержными тратами режиссера, резко порвал с ним контракт.

Фильм остался неоконченным, и лишь немногочисленные зрители материала свидетельствовали, что режиссер находился накануне создания, может быть, своего самого лучшего фильма.

Так повторилась с ним судьба Эрика фон Штрогейма, Сергея Эйзенштейна, словом, всех тех строптивых художников, которые не пожелали подчиниться беспощадным законам голливудской «фабрики снов».

Обескураженный Орсон Уэллс подумывает о возвращении в театр. Но из кинематографической столицы неожиданно приходит новое предложение. Если он скомпрометировал себя как режиссер, то продюсеры согласны использовать его популярность как актера. Они вспомнили, что Уэллс с успехом исполнял по радио роль Ротчестера в популярном романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр».

Эта роль так же, как и персонаж начальника секретной полиции в

фильме «Путешествие в страх», приносит ему широкую популярность и деньги. Он как бы реабилитирует себя в облике «коммерческой звезды», и продюсеры рискуют поручить ему новый фильм, правда, с весьма ограниченным на сей раз бюджетом. Фильм называется «Чужой», и действие его разворачивается в маленьком американском университетском городке.

Там под фамилией Ранкин скрывается бывший нацист, сбежавший из Германии после падения гитлеровского режима. Он выдает себя за профессора, ведет скромный образ жизни, завязывает роман со скромной американкой, которую играла популярная в то время актриса Лоретта Янг. Но его странное поведение, где чередуются то страх, то излишняя подозрительность, то, наконец, непреодолимая тяга к преступлениям, обращает на себя внимание агента федеральной разведки (его играл Эдвард Робинсон), и весь этот наполовину психологический, а наполовину традиционный шпионский сюжет заканчивается фантастической погоней по крышам и уже совсем гиперболическим финалом на башне, где стрелка огромных городских часов гильотинирует преступника, повисшего на циферблате.

Любопытно, что автором сценария являлся выходец из России — некто Виктор Тривас, начавший в качестве художника в московских театриках двадцатых годов, затем эмигрировавший в Германию, где он неожиданно получил известность, поставив фильм «Ничья земля».

В этой пацифистской картине было всего четыре действующих лица — солдаты разных национальностей, волей случая оказавшиеся вместе в одной воронке во время войны 1914 года.

Фильм, хорошо разыгранный тем же русским актером Владимиром Соколовым (который впоследствии сыграл Робеспьера у Орсона Уэллса), малоизвестными актерами — негром, французом и немцем,—заставил обратить внимание на Триваса, как на режиссера. Начавшийся фашистский террор вынудил его переехать во Францию, где последующие два его фильма оказались настолько неудачными, что карьера его как режиссера была навсегда закончена и его фамилия последний раз мелькнула в титрах фильма Уэллса.

Средний коммерческий успех такой недорогой картины, как «Чужой», обнадежил Орсона Уэллса, женившегося к тому времени на известной голливудской «звезде» Рите Хейворт.

Продюсеры и на сей раз решили ссудить его деньгами, поставив условие, что главную роль будет играть неотразимая Рита.

С ней-то и поставил Орсон Уэллс фильм «Леди из Шанхая», который послужил поводом не только для его развода, но и для нового скандала, окончательно подорвавшего веру голливудских магнатов в неисправимого режиссера.

Сюжет о таинственном убийстве на яхте (заимствованный из второсортного романа «черной серии») был использован Уэллсом для создания фантастической абракадабры, где он сам исполнял роль некоего ирландского матроса, авантюриста и циника, разоблачавшего своих еще более циничных хозяев.

Чего только не было в этой картине: и китайский театр, и любовные объятия, снятые сквозь гигантский аквариум, и, наконец, традиционная ошарашивающая погоня в Луна-парке, где преследование, начинавшееся на «американских горах», заканчивалось в комнате кривых зеркал.

Там, в лабиринте тысячекратно повторенных изображений, звучал выстрел, вдребезги разбивающий зеркала, и среди их осколков умирала окровавленная «красавица преступница».

Интересно сравнить этот прием с зеркалами с приемом, примененным до этого Чаплином в фильме «Цирк». Но там он носит откровенно иронический и комедийный характер. Здесь же, у Уэллса, он перерастает в экспрессионистический бред, символизирующий безвыходность иллюзорного современного мира.

Кстати, это не единственная точка соприкосновения Уэллса с Чаплином. Ведь именно ему он предложил сюжет «Мсье Верду», странную историю о сентиментальном убийце, сжигавшем в своем уютном домашнем крематории опостылевших жен-миллионерш ради поддержания своего домашнего очага.

Чаплин не пожелал разделить авторство с Уэллсом и за 25 тысяч долларов откупил права на сценарий, не поместив даже имени Уэллса в заглавные титры фильма.

Провал «Леди из Шанхая», скандал с разводом — все это окончательно рассорило Уэллса с Голливудом.

Но перед тем как навсегда покинуть калифорнийские берега, он пошел еще раз на неожиданную авантюру.

Случилось так, что пустовали в это время павильоны небольшой фирмы «Рипаблик», специализировавшейся на производстве второсортных «вестернов» и детективов.

Владелец фирмы согласился финансировать новую работу Уэллса в размере только 75 тысяч долларов, то есть той суммы, что тратится на картины, чей съемочный период не превышает трех недель и где оклады третьесортных актеров считаются нищенскими.

Но Уэллс согласился на эти унизительные условия ради осуществления давней мечты — перенести на экран трагедию своего любимого автора Шекспира «Макбет».

Четыре месяца режиссер репетировал день и ночь по углам незагруженных павильонов «Рипаблик» с труппой, набранной, что называется, «с бору по сосенке» из безработных актеров, и снял фильм ровно за двадцать один день.

Это был вызов и восхитительный жест отчаяния художника, не желавшего сдаваться. Он бежал от не принимавшей его и отрицаемой им американской действительности.

Бежал в свою мечту.

Бежал в Шекспира.

И здесь начинается новая — шекспировская — глава в творчестве неуемного режиссера.

Москва.
Читателям журнала
„Искусство кино"

11 ноября исполняется 70 лет замечательному французскому кинорежиссеру Рене Клеру. Создатель таких картин, как «Париж уснул», «Под крышами Парижа», «Последний миллиардер», «Красота дьявола», «Большие маневры», «На окраине Парижа», Рене Клер принадлежит к старшему поколению мастеров кино Франции. Его творческий путь начался в двадцатые годы и продолжается по сей день. Гуманизм и доброта картин Рене Клера, их яркая талантливость снискали их создателю уважение и любовь во всем мире. Редакция «Искусства кино», публикуя письмо Рене Клера, пользуется случаем, чтобы пожелать ему доброго здоровья и еще многих новых фильмов.



Кино родилось в 1895 году. Я родился в 1898 году. Мы, стало быть, почти сверстники. Но хотя кинематограф старше меня по летам, он значительно моложе меня.

Начиная с первых фильмов Мельеса, изображение которых дрожало на полотняном экране, и до нынешнего века цветного телевидения — сколько за это время произошло перемен! Нашего словарного запаса больше недостаточно, чтобы описать те многообразные формы, которые обретает кино на наших глазах. Скоро кинематографу исполнится сто лет, но он по-прежнему молод. Он молод, ибо, несмотря на свое богатое прошлое, остается областью будущего. Что мы знаем о нем? Только то, что грядущие историки будут рассматривать нынешний период, как его детство. Кинематограф после эпохи братьев Люмьеров и вплоть до наших дней представляет собой лишь предшественника таких средств выражения, которые нам трудно себе представить. Мог ли предвидеть Шекспир, что его драмы и комедии будут передаваться по волнам, что их изображение, размноженное искусственным путем с помощью спутников Земли, проникнет в каждый дом на самых отдаленных континентах. И мы, не более, чем он, способны предугадать, что обещает нам чудесное — и подчас тревожное — развитие техники. У меня не хватает воображения, чтобы определить это.

Не пытаясь стать пророком, вспомню пожелание Маяковского, который сказал, что искусство становится массовым в результате суммы усилий. Я желаю, чтобы наши преемники сделали такие усилия и чтобы они познали чувство человеческой благодарности. Я желаю, чтобы искусство оживленных образов свободно использовало безграничные возможности, которые будут ему предоставлены, не переставая, однако, быть искусством, доступным многим, то есть великим народным искусством нашего времени.

Париж **РЕНЕ КЛЕР**

„Сидящий справа"

(Италия)

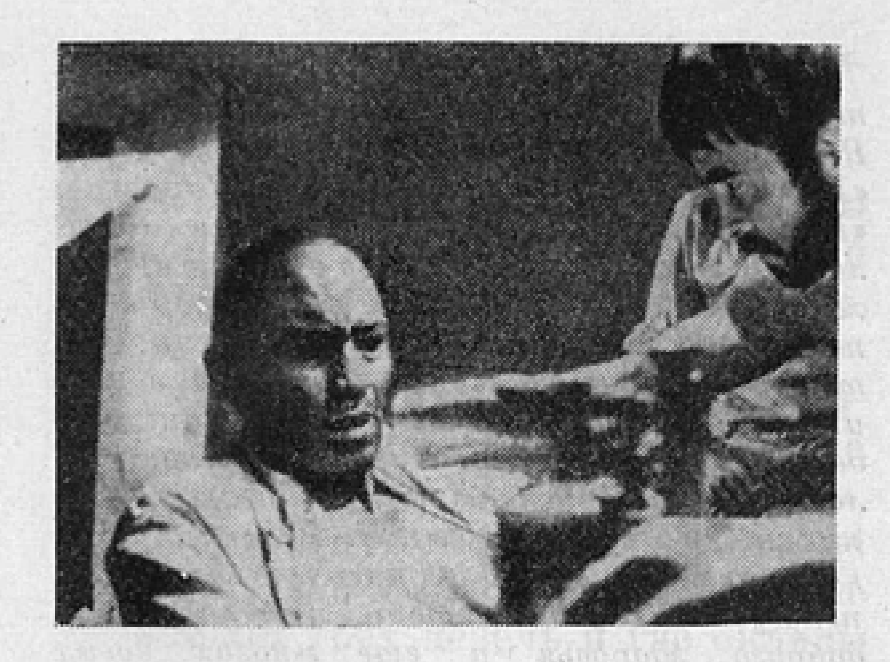
Когда смотришь сегодня итальянские фильмы — большей частью доморощенные «вестерны», «ограбления по-итальянски», шпионские ленты а ля Джеймс Бонд или опошленные экранизации известных пьес и романов,— какими несказанно далекими и светлыми кажутся времена неореализма с его скромными произведениями, содержавшими, однако, такой заряд человечности и социальной критики, что именно благодаря им послевоенное итальянское кино стало одним из значительнейших художественных явлений нашего времени. Но и сейчас среди потока бесстыдно коммерческой продукции нет-нет да и появится фильм, показывающий, что уроки неореализма не пропали даром.

Свидетельство тому — показанный на последней Неделе итальянского кино в Советском Союзе фильм Валерио Дзурлини «Сидящий справа», в котором передовые традиции итальянского послевоенного кинематографа получили новое развитие.

Главной темой прогрессивного направления в итальянском кино по сей день остается антифашистская и антивоенная тема. Достаточно назвать такие ленты, как «Они шли за солдатами» или «Семь братьев Черви». В некоторых произведениях осуждение прошлого перерастает в обличение современного фашизма — колониализма, расовой дискриминации, захватнических войн против малых народов. Вот почему столь постоянен интерес передовых итальянских кинематографистов к пробудившейся Африке. Режиссер-коммунист Джилло Понтекорво в «Битве за Алжир» сурово и мужественно рассказал об алжирской революции; режиссер Валентино Орсини поставил «Мучеников земли» — фильм о дружбе двух кинематографистов — итальянца и негра, которых объединяет не только преданность их общей профессии, но и участие с оружием в руках в борьбе против португальских колонизаторов; смелые и правдивые ленты снимают итальянские документалисты — впечатляющи, в частности, посвященные Африке эпизоды в фильме Джузеппе Скотезе «Горький хлеб». Всякая попытка оболгать, фальсифицировать африканскую действительность встречает яростный отпор не только передовой кинокритики, но и самой широкой общественности: всем памятен взрыв возмущения, который вызвал расистский и жульнический фильм Гуальтьеро Якопетти «Прощай, Африка!».

И вот вновь на экране фильм об Африке.

Постановщика его Валерио Дзурлини мы знаем по антифашистской картине «Они шли за солдатами» и по столь не похожим на нее ранним лентам «Девушка с чемоданом» и «Семейная хроника». С одной стороны, открытая гражданственность, ненависть к войне, к жестокости, насилию над людьми; с другой — несколько меланхолическая камерность, стремление к максимальной психологической углубленности. Фильм «Сидящий справа» — сочетание, и притом весьма счастливое, этих двух сторон дарования Дзурлини.



Горьким юмором, если не злой насмешкой звучат заключительные титры фильма, поясняющие, что персонажи и место действия фильма являются вымышленными. С первых же кадров зрителям ясно, что перед ними развертывается трагедия Патриса Лумумбы и его многострадальной родины, за свободу которой он отдал свою жизнь. Негритянский актер Вуди Строуд с большой силой и простотой создает благородный и человечный образ Мориса Лалуби, предпочевшего пытки и смерть измене своему народу. Мы узнаём — портретно и цитатно — зловещую фигуру старого предателя Моиза Чомбе и его коварных выхоленных советников. Перед нами проходит портретная галерея европейцев-наемников — тупых палачей, утонченных садистов, профессиональных убийц, у которых нет пути назад и впереди лишь виселица.

Сожженные деревни, трупы мирных жителей, сцены ужасающих пыток и избиений, леденящие кровь крики жертв. Жестокий фильм? Да, до предела, такой, как действительность залитого кровью Конго тех страшных лет. Как сегодняшняя действительность многих стран мира, в том числе и той страны, где под пулями убийц падают Мартин Лютер Кинг и братья Кеннеди.

Бесчеловечной жестокости новых фашистов — белых и черных — Дзурлини противопоставляет доброту. Оружие Лалуби — «неуязви-

мого сына судьбы» — проповедь равенства и ненасилия, но он отказывается подписать призыв к своим соплеменникам прекратить вооруженную борьбу. Рядом с Лалуби — итальянец Оресте (эту роль играет открытый еще Пазолини актер-непрофессионал, участник почти всех его фильмов Франко Читти). Оресте — товарищ Лалуби по заключению; этот мелкий жулик, эмигрант-неудачник, сменивший десятки профессий и повидавший тюрьмы всего мира, проникается состраданием к мукам негра. В его ожесточенном и одиноком сердце рождаются не только жалость и глубочайшее уважение к спокойному мужеству Лалуби, но и чувство человеческого достоинства, осознанный протест против их общих мучителей. «Проклятые, проклятые!» — кричит он им и, желая ободрить своего нового друга, говорит ему, когда того уводят на пытку: «Держись, негр. Не поддавайся этому дерьму!»

Во всем фильме и в самом его названии, которое, собственно, следовало бы переводить «Сидящий одесную», отчетливо звучат евангельские, христианские мотивы. Я затруднился бы сказать, чем это больше обусловлено — позицией режиссера или историей создания этого фильма. Думается, и тем и другим.

Сперва фильм был задуман как один из эпизодов в картине «Евангелие 1970 года», которую ставили несколько итальянских режиссеров. Дзурлини в своем эпизоде хотел рассказать евангельскую притчу о распятом Христе и добром разбойнике, перенеся ее в наши дни. Но когда вместе со сценаристом Уго Пирро он решил, что современным Христом в фильме будет мученик за идею, проповедник ненасилия Лумумба, а «добрым разбойником» — Оресте (говорят, среди сподвижников Лумумбы действительно был какой-то итальянец), то его замыслу стало тесно в рамках эпизода и эпизод вырос в самостоятельный фильм.

В нем сохранилось много евангельской символики: есть и «злой разбойник», и Иуда, и новый Понтий Пилат — полковник наемников, голландец, предающийся элегическим воспоминаниям о каналах и крышах Амстердама. Пытки, которым Лалуби подвергают наемники,— это новые страсти господни; ему даже, как Христу, вбивают гвозди в ладони... Когда Оресте скашивает автоматная очередь и он падает на труп заколотого Лалуби, их тела образуют крест... Если режиссеру кое-где и изменяет вкус, то как раз с символами, будь то раздавленная сапогами детская кукла или человеческий скелет у дороги.

Но странная вещь: общее впечатление — а оно, безусловно, очень сильное — отнюдь не евангельское. От фильма веет яростностью; доброта в нем противопоставлена жестокости столь страстно, что рождает активный протест и во втором герое фильма — Оресте, и в зрителях. Скажем больше: зритель, позабывший о евангельской символике, возможно, и не заметит христианского подтекста произведения. А для такой католической страны, как Италия, подобные фильмы-притчи, кто знает, быть может, одна из наиболее доходчивых и действенных форм кинопублицистики.

В фильме Дзурлини отчетливо звучит призыв (отнюдь не христианский!) не забывать о преступлениях наемных убийц, где бы они ни совершались. («Подумаешь, убить негритянского лидера!.. — говорит циничный политикан.— В Европе несколько дней пошумят газеты, устроят парочку демонстраций, а потом все забудут».)

Финал фильма «Сидящий справа» вполне выдержан в традициях прогрессивного итальянского кино. Так же как Росселлини в «Риме — открытом городе», Де Сика в «Похитителях велосипедов» или Висконти в «Рокко и его братьях» скрашивали мрачность и безысход-



ность судьбы своих героев появлением детей — носителей надежды на более справедливое, лучшее будущее,— так в финале фильма Дзурлини появляется маленький мальчик негр. Лалуби и Оресте, а вместе с ними и «злой разбойник» погибли. Наемники хотят убрать и негритенка — невольного свидетеля их преступления. По мальчику бьет пулеметная очередь, но пули его не берут, он уходит от преследователей.

В этой жизнеутверждающей концовке — вера авторов фильма в молодую, свободную Африку. Пусть это не новый, но самый убедительный из всех символов в фильме Дзурлини — в конечном счете не жестоком, а суровом, мужественном и, хотя это прозвучит невольным парадоксом, добром.

Некоторые критики упрекают фильм Дзурлини в излишней, по их мнению, жестокости ряда сцен. Да, трудно, нестерпимо видеть воочию на экране то, о чем так часто мы читаем в газете, слышим по радио. Сам материал картины, сам ее публицистический посыл, ее основная идея — не дать людям забыть о преступлениях убийц — оправдывают эту ее яростность. Также казались жестокими «Радуга» и «Она защищает Родину», «Рим — открытый город» и «Битва за Алжир». Когда от руки неофашистов гибнут десятки черных и белых борцов за права человека, вопрос о «дозировке» встает по-другому. Сам автор фильма, желавший, как мы говорили, поставить евангельскую притчу, не смог сдержать яростного гнева, и фильм получился далеко не христианский. Жестокость фильма Дзурлини — лишь ответ на жестокость мира, в котором творит художник, на жестокость, которая его ужасает, отталкивает, с которой он, как все честные люди, не желает мириться и которой пытается противопоставить не только доброту, но и пробуждающееся сознание и протест.

Г. БОГЕМСКИЙ

Советские фильмы в мировом прокате

АНГЛИЯ

Ежемесячный бюллетень Британского киноинститута высоко оценивает советский фильм «Катерина Измайлова» — экранизацию одноименной оперы Дмитрия Шостаковича. Рецензент полагает, что фильм Михаила Шапиро «сильнее и интереснее», чем поставленная недавно Анджеем Вайдой «Сибирская леди Макбет» (в основе сюжета как обоих фильмов, так и оперы Шостаковича, лежит, как известно, рассказ Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»). Рецензент пишет: «То обстоятельство, что ведущие роли, за единственным исключением исполнены одними актерами, а озвучены другими, позволило достичь высокого уровня и вокала и актерской игры, причем нисколько не в ущерб убедительности; это же обстоятельство лишний раз подчеркивает триумфальный успех Галины Вишневской, которая в роли трагической героини равно блистательно и играет и поет. В целом же, несмотря на отдельные промахи, это, без сомнения, одна из наиболее успешных попыток перенесения оперы на экран».

●

«Нечасто видишь в кино такую верность литературному первоисточнику, как в фильмах Иосифа Хейфица». Так начинает Бренда Девис, рецензент одного из самых серьезных кинематографических изданий мира «Сайт энд саунд», свою статью о советском фильме «В городе С.», вышедшем недавно на экраны Англии. Основным достоинством ленты Бренда Девис считает ее истинно чеховскую атмосферу. «Темп повествования... нетороплив, — пишет она, — зато ритм монтажа по-настоящему современен: он резок, даже отрывист...» Автор статьи отмечает и отдельные «потери» фильма, в частности; «некоторое несоответствие между основной линией и ее обрамлением». Сходные высказывания об «обрамлении» фильма, то есть о введенных Хейфицем в картину эпизодах с участием самого Чехова, встречаются и в других рецензиях, появившихся в английской печати; однако общая оценка фильма неизменно благожелательна.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Служили два товарища», 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Дунский, В. Фрид; режиссер-постановщик Е. Карелов; главные операторы: М. Ардабьевский, В. Белокопытов; художники: Л. Семенов, Б. Царев; режиссер И. Парамонов; композитор Е. Птичкин; звукооператор Р. Казарян; редактор М. Рооз; директор картины Г. Пастушков.

Роли исполняют: Андрей Некрасов — О. Янковский, Иван Карякин — Р. Быков, Брусенцов — В. Высоцкий, Саша — И. Саввина, командир полка — А. Папанов, командир взвода — Н. Крючков, начальник штаба — П. Крылов, Лукашевич — Н. Бурляев, комбриг — Б. Силантьев, комиссар — А. Демидова, Васильчиков — Р. Янковский, офицер — Р. Ткачук.

В эпизодах: В. Бадаев, Б. Баташов, В. Березуцкая, В. Березко, Ю. Будрайтис, Н. Бродский, А. Гарбуз, Н. Дупак, В. Евченко, К. Замошкин, Саша Зуев, О. Михайлов, Б. Молодан, И. Парамонов, Н. Парфенов, Л. Пирогов, Володя Семенов, А. Соболев, В. Смехов, В. Токменин, А. Толстых, В. Шавров, В. Фрид, В. Фущич, А. Ячницкий.

«Щит и меч» (3-я серия — «Обжалованию не подлежит») (по роману В. Кожевникова), 8 ч.

Авторы сценария: В. Кожевников, В. Басов; режиссер-постановщик В. Басов; главный оператор Т. Лебешев; главный художник А. Пархоменко; композитор В. Баснер; текст песни М. Матусовского; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер Д. Тамбиева; редактор Н. Скуйбина; директор картины С. Марин.

В работе над фильмом принимали участие студия ДЕФА (ГДР) и творческий коллектив «Старт» (ПНР).

Роли исполняют: Александр Белов (Иоганн Вайс) — С. Любшин, Генрих Шварцкопф — О. Янковский, Нина — В. Титова, Алексей Зубов — Г. Мартынюк, Франц — А. Кубацкий, Ангелика — А. Демидова, Герд — А. Вербицкий, профессор Штуттгоф — Хорст Пройскер, Бригитта — Кристина Лазар, фрау Дитмар — Хельга Гёринг, фон Зальц — М. Погоржельский, Вилли Шварцкопф — А. Масюлис, Зонненберг — В. Балашов, Карл Кунерт — Курт Мюллер-Райцнер, Юрген Хенинг — Юрген Фрорип, Ежи Чижевский — Войцех Дурьяж, Младлен Миленкович — Жарко Пребил, Янош Мольнар — Силард Банки, Яромир Дробный — Владимир Брабец, Франта Юрасек — Г. Яковлев, Дитрих — Ю. Будрайтис, Штейнглиц — А. Глазырин, Лансдорф — В. Дворжецкий, рейхсфюрер — В. Дугин, фюрер — В. Осенев.

В эпизодах: Ральф Бётнер, В. Горелов, Б. Гостинский, Иоган Дистельманн, Е. Жуков, Н. Засухин, М. Сидоркин, Н. Шишов, С. Яковлев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Разбудите Мухина», 9 ч.

Авторы сценария: А. Гребнев, Я. Сегель; режиссер-постановщик Я. Сегель; главный оператор И. Зарафьян; художник Н. Сендеров; композитор М. Таривердиев; звукооператор Д. Флянгольц; постановка танцев В. Захарова; постановка боя гладиаторов Л. Блох; режиссер И. Николаев; редактор Н. Торчинская; директор картины Г. Купершмидт.

Роли исполняют: С. Шакуров, Л. Алешникова, А. Палеес, В. Козинец, Н. Рыбников, Н. Сергеев, И. Рыжов, Ю. Чекулаев, С. Сафонов.

В эпизодах: М. Дроздовская, В. Ивлева, С. Коновалова, В. Телегина, С. Бутенко, М. Глузский, В. Грамматиков, С. Зайцев, В. Захарченко, В. Маркин, Ю. Наумцев, Л. Реутов, Г. Сочевко, Г. Тусузов, В. Ферапонтов.

Киностудия «Ленфильм»

«Удар! Еще удар!», 9 ч.

Авторы сценария: Л. Кассиль, В. Садовский при участии В. Кунина; режиссер-постановщик В. Садовский; главные операторы: Р. Давыдов, А. Дибривный; главный художник Б. Бурмистров; композитор В. Чистяков; текст песен Л. Куклина; звукооператор А. Волохова; редактор Ю. Медведев; директор картины А. Тарасов.

Роли исполняют: В. Коршунов, Ю. Волков, А. Граве, В. Смирнитский, Г. Яцкина, В. Кенигсон, Ю. Толубеев, В. Трещалов, В. Быстров, Б. Коковкин, А. Кожевников, Ю. Дедович, Н. Засеев, А. Анисимов, Г. Бурхард, С. Кошеваров.

В эпизодах: М. Ладыгин, А. Смирнов, Л. Макарьев, П. Рудаков, Г. Дмитриев, Г. Богданова-Чеснокова, Ю. Родионов, Г. Хованов, Ж. Сухопольская, Л. Жуков, В. Кротков, О. Морозов, С. Завидонов, Ю. Морозов, С. Пижель.

«Моабитская тетрадь», 9 ч.

Авторы сценария: В. Григорьев, Э. Дубровский, С. Потепалов; режиссер-постановщик Л. Квинихидзе; главный оператор В. Фастович; главный художник А. Блэк; композитор В. Успенский; звукооператор И. Волкова; режиссер Г. Мочалов; редактор В. Шварц; директор картины Б. Гринер.

Роли исполняют: П. Чернов, А. Шакиров, Р. Бикчантаев, Л. Норейка, А. Богданович, А. Шведерский, Х. Мингашудинова, И. Хайруллин.

В эпизодах: М. Ахметшин, Д. Барков, И. Валеев, В. Колпаков, С. Космаускас, В. Межов, Г. Мочалов, А. Михайлов, А. Пышняк, В. Шальтис, С. Свистунов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Годен к нестроевой», 8 ч.

Автор сценария Е. Севела; режиссер-постановщик В. Роговой; главный оператор В. Николаев; художник В. Кубарев; режиссеры: Д. Нежниковская, Ю. Филин; композитор Р. Хозак; текст песни Е. Аграновича; звукооператор В. Демкин; редактор М. Пятигорская; директора картины: В. Поршнев, Л. Щеглов.

Роли исполняют: В. Перевалов, М. Пуговкин, Б. Гитин, А. Чернов, Л. Румянцева, Е. Кузнецов, К. Кавсадзе.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Возвращение улыбки» (альманах), 9 ч.

«Косовица».

Авторы сценария: Р. Инанишвили, Л. Горделадзе; режиссер-постановщик Л. Горделадзе; оператор Ю. Кикабадзе; художник З. Нижарадзе; звукооператор Э. Джебашвили; режиссер Г. Мравладзе; редакторы: М. Мгалоблишвили, А. Дарахвелидзе; директора картины: З. Чхаидзе, С. Сихарулидзе.

Роли исполняют: Бежан — З. Капианидзе, Магда — М. Чахава, дед Дата — И. Бакакури, Сандо — Б. Виблиани, Назо — Л. Хабазашвили, «Суслик» — Гасан Хуако.

«Кто-то опаздывает на автобус».

Авторы сценария: Р. Инанишвили, Н. Мчедлидзе; режиссер-постановщик Н. Мчедлидзе; главный оператор Л.

Намгалашвили; художник Г. Касрадзе; музыкальное оформление И. Бабохидзе; звукооператор Т. Нанобашвили; редакторы: М. Мгалоблишвили, А. Дарахвелидзе; директор картины В. Басилая.

В главной роли С. Чиаурели.

В эпизодах: Ж. Дугладзе, Б. Закариадзе, М. Ибриашвили, Г. Кобахидзе, Н. Мачавариани, Э. Манджагаладзе, Н. Меликишвили, К. Сакандедидзе, И. Хвичия, Н. Хомасуридзе, Э. Чохели, Ч. Чхеидзе, Л. Чхеидзе, Ш. Цхакая.

«Скоро придет весна», 8 ч.

Авторы сценария: О. Иоселиани, Т. Маглаперидзе, О. Абесадзе; режиссер-постановщик О. Абесадзе; главный оператор А. Мансурадзе; художник Ш. Гоголашвили; композитор А. Кереселидзе; звукооператор Д. Ломидзе; режиссер И. Тархнишвили; редакторы: Г. Хухунашвили, Р. Чеишвили;

Роли исполняют: Минаго — С. Закариадзе, Мириам — С. Такаишвили, Бидзина — Т. Арчвадзе, Гио — Н. Мачавариани, Нато — Л. Элиава, Потола — К. Джорджадзе, Савле — К. Сакандедидзе.

В эпизодах: И. Хвичия, Д. Абашидзе, М. Вашадзе, В. Гвенцадзе, Э. Кипшидзе, К. Верулашвили, Д. Месхе, В. Бежуашвили, М. Эгутия, Р. Абесадзе, М. Бебуришвили, Р. Лордкипанидзе, А. Купрашвили, В. Донгузашвили.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«Каринэ», 10 ч.

Авторы сценария: Л. Карагезян, А. Манарян; режиссер-постановщик А. Манарян; главный оператор М. Варжапетян; главный художник В. Подпомогов; композитор Т. Чухаджян; текст песен А. Сагян, Ю. Баласан; звукооператор Э. Ванунц; режиссер А. Самвелян; редактор Р. Карапетян; директор картины Г. Волян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа Ю. Булгакова.

Роли исполняют и дублируют: Каринэ — Л. Арутюнян (дублирует М. Виноградова), Ор-Ор — Каджворян (Н. Граббе), адвокат Сисакян — А. Котикян (С. Мартинсон), жена адвоката — В. Вардересян (Н. Агапова), Армен — Ж. Аветисян (О. Голубицкий), Маркар — Т. Левонян (А. Карапетян), Симон — Ж. Серопян (В. Ферапонтов), Шушан — В. Карапетян (Н. Крачковская), фотограф — Е. Манарян (Г. Шпигель), пекарь-священник — Г. Ген (В. Балашов).

Поют: Каринэ — Г. Гаспарян, Ор-Ор — Д. Погосян, Армен и Маркар — Т. Левонян.

Киностудия «Молдова-филм»

«Нужен привратник!» (по мотивам сказки Иона Крянгэ «Иван Турбинкэ»), 7 ч.

Автор сценария В. Иовицэ; режиссер-постановщик Г. Водэ; главный оператор П. Бэлан; художник В. Ковриг; композитор Е. Дога; балетмейстер К. Русу; звукооператор А. Буруянэ; режиссер И. Мижа; редакторы: Г. Маларчук, В. Василаке; директор картины Н. Палий.

Роли исполняют: Иван — М. Волонтир, бог — Сандри Ион Шкуря, святой Петр — И. Унгуряну, смерть — Н. Водэ, Микидуцэ — М. Курагэу, ангел — М. Кибзи, немой — А. Русу, Скараоцки — И. Тодоров.

В эпизодах: М. Апостолов, Т. Грузин, М. Бадикяну, И. Горя, И. Вэтэману, В. Константин, В. Кику, В. Рэиляну, Д. Маржине, Г. Саинчук, А. Нагиц, В. Савка, Г. Ротэраш, Г. Хассо, Г. Григориу.

«Любить...» (по мотивам рассказов И. Друцэ, А. Зака, И. Кузнецова, Ю. Казакова, В. Сапожникова), 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик М. Калик; главный оператор Д. Моторный; композитор М. Таривердиев; текст песни Е. Евтушенко; звукооператор Ю. Оганджанов; режиссер И. Сосланд; редактор А. Копунов; директор картины М. Щербак.

Роли исполняют: С. Гурзо, Л. Круглый, А. Лефтий, С. Светличная, А. Фрейндлих, Г. Швиткин.

В эпизодах: А. Эйбоженко, И. Кваша, А. Миронов, В. Никулин, Л. Вагнер, Я. Эбнер, Б. Гусев, Е. Дарий, О. Попов, М. Вертинская, К. Васильева, А. Вознесенская, Н. Четверикова, М. Бадикяну, Б. Никищихина, Н. Кавунский, Н. Караваева, Е. Истрати.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Кот, который гулял сам по себе» (по Р. Киплингу), 2 ч.

Автор сценария Н. Эрдман; режиссер А. Снежко-Блоцкая; художник-постановщик А. Трусов; оператор Е. Ризо; композитор В. Гевиксман; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: В. Шевков, Р. Миренкова, Б. Бутаков, С. Кутовская, В. Колесникова, Л. Каюков, Л. Комова, В. Крумин, О. Орлова; художники-декораторы: Е. Танненберг, И. Светлица: редактор З. Павлова; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: Б. Рунге, И. Карташова, М. Погоржельский, А. Граве. Ю. Медведев, Т. Дмитриева. От автора А. Консовский.

«Матч-реванш», 2 ч.

Авторы сценария: А. Кумма, С. Рунге, Б. Дежкин; режиссер Б. Дежкин; операторы: Е. Петрова, С. Кащеева; художники-постановщики: В. Соболев, Б. Дежкин; художники - мультипликаторы: Б. Дежкин, В. Долгих, В. Арсентьев, В. Колесникова; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков; художники: П. Коробаев, М. Купрач, Э. Трескин, З. Кабатова, Т. Вендт; редактор Р. Фричинская; директор картины Ф. Иванов.

Зарубежные фильмы

«Вариации на старые темы», 1 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Валерий Петров; режиссер Иван Андонов; оператор Петко Славов; музыка Георгия Генкова.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучивания Я. Умястовская

«Автостоп», 1 ч.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Эдвард Вонтор; оператор Мечислав Познаньский; художник Тадеуш Дэпа; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучивания Я. Умястовская.

«Друзья Яцека», 1 ч.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Эдвард Вонтор; оператор Мечислав Познаньский; художник Альфред Ледвиг; композитор Вальдемар Казанецкий; мультипликаторы: Бронислав Земан, Ян Ходэр, Веслав Храпкевич, Олех Плоника.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучивания Е. Ежова.

«Конь», 1 ч.

Производство Студии киноминиатюр в Варшаве, Польша.

Автор сценария и режиссер Витольд Герш; оператор Ян Ткачик; композитор Казимеж Сероцкий.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучивания Я. Умястовская.

искусство

КИНО

Сценарий

С. Герасимов

У озера

На Кругобайкальской дороге скорый поезд вышел из туннеля и, пробежав пространство, залитое светом, вошел в туннель. В вагоне-ресторане, забитом людьми, все время перепады света — от ночи к дню. Что-то свое орет радио, и прорываются сквозь него разговоры.

Стол на четверых. Муж, жена, мальчик лет семи и молодой человек студенческого вида.

Муж. Ну, как же, как же! Всем недовольны, все критиковать, все подвергать сомнению!

Студент. Это Маркс сказал.

Муж. Да не в этом смысле, не в этом смысле! Сомневаться ради чего-то, а не так — от плохого характера. Работать надо, а не разводить всякие, понимаете, интеллигентские штучки!

Студент. Да вы-то кто? От сохи, что ли?

Муж. Пожалуйста. Работник интеллигентного труда. Но работник, заметьте.

Студент. А другие, стало быть, тунеядцы?

Муж. А что вы думаете? И таких хватает. Умельцев бубнить под руку...

Жена. Ну ладно, хватит. Гляди, не ел ничего. Заведется — ну не остановить! Вон люди ждут.

Муж. Погоди... Что же вы думаете, я слепой? Ничего не вижу?

Студент. Да я ничего не говорю.

Муж. Вот именно, ничего не говорите — только думаете.

Студент. А вы хотите, чтобы и не думали?

Муж (*отворачивается*). Да думайте на здоровье, что хотите! (*Ест котлету.*) Один с сошкой, понимаете, семеро с ложкой.

Студент. Вы же сами себе противоречите.

Муж. Да ничуть. Это вы себе противоречите.

Жена. Прекрати ты, ради бога.

Поезд вышел из туннеля.

Сын. Мама, это опять Байкал?

Жена. Байкал. (*Берет бутылку.*) С этакого кваса завелся! Слабеешь... Плати и пошли.

Буфетчица (*худому стриженому парню в пиджаке не по росту*). Здесь, гражданин, ничего не продаем. Садитесь за столик, официанточка вас обслужит! (*Рот ее полон стальных зубов.*)

Две официантки сталкиваются в проходе. Одна — медленная, большая, другая — утлая, юркая. Ловко расходятся.

Стриженый парень садится на освободившийся стул за столик, где уже сидят две девушки:

— Не возражаете?

Девицы продолжают жевать. Одна модная, с совершенно вытравленными белыми волосами, другая в натуральном обличье и, видимо, не глупа. Но белая все-таки главная, а другая только подруга.

Парень сразу начинает рассматривать крашеную. Официантка ставит перед ним бутылку шампанского, вынимает блокнот записывать заказ:

— Обед — борщ, тефтели, компот.

П а р е н ь. Борща не надо. Две яичницы с колбасой.

Рядом багровый снабженец, среди своих друзей и бутылок взвыл:

— Верный товарищ бежать подсобил,
Ожил я, волю почуя!

На него косится тихая семья, с лицами, как бы стертыми до полной неприметности.

А рядом хорошо одетая пара. Оба молча смотрят в окно на пейзажи Байкала. Третий за столиком — мужчина средних лет в пижаме, со смятым вагонным лицом и глазами, устремленными в пространство. Перед ним салат и графин. Он медленно обращает взгляд на соседа и, улыбаясь одними губами, говорит:

— Не угодно за компанию?

— Нет,— говорит мужчина.— Благодарю вас.

— По-моему, я вас знаю,— говорит лохматый человек в пижаме.— По-моему, вы литератор.

Мужчина не отрицает — он действительно писатель.

— Так я вам все-таки налью,— говорит человек в пижаме.

С т р и ж е н ы й п а р е н ь (*склоняясь через стол к белой девушке*). А почему вы не хотите отвечать? (*У локтя его стынут яичницы.*) Нет, почему, скажите, а?

П о д р у г а. Ешь. Ешь и не привязывайся.

П а р е н ь. Нет, обратите внимания! Она меня презирает, как зека. (*Белой девушке.*) Да? Ты меня презираешь? А кто ты сама есть? Ты ищешь, да? Хочешь жить, да?(*Смеется.*) Все! Я все про нее знаю. Вот из-за такой и сел. Срок дали два года шесть месяцев, а мог выйти на полную десятку. Но повезло! И все вот из-за такой...

Д е в у ш к а (*неожиданно низким голосом*). Чего ты мелешь? Заткнись. (*Губы ее кривятся от гнева.*)

П о д р у г а. Ты ешь, парень, да помалкивай, в самом деле.

П а р е н ь (*тихо смеется*). Как она взлетела! Та тоже не любила правду слушать. (*Склоняется к подруге.*) Пошли на танцплощадку, она говорит: «Достань где-нибудь воды». Вернулся с крем-содой, а она с этим чичмеком танцует. Нарочно мимо прошла, задом вертит. (*Показал, как вертит.*) Тогда я сказал ей, кто она есть. Она сама бить не стала, а своего сачка подвигает: мол, что ты молчишь, меня оскорбляют. А того самого от страху в пот ударило. Ну, бутылка в руках была... (*Взмахнул рукой, показал, как ударил.*) На вид-то жидкий был, но ничего — крепкий оказался. А то все десять...

Белая девушка смотрит на парня с ненавистью.

П а р е н ь (*подруге*). Ишь, как смотрит. Жжет. Та тоже так могла смотреть. И чего я ее пожалел? Женщина! А что вас жалеть, если вы можете так поступать?

Белая девушка роется в кошельке, пальцы ее дрожат, она силится улыбнуться:

— Идиот несчастный!

П а р е н ь. Нет, милочка, я не несчастный. Я ученый. Я все видел — и правду видел, и кривду видел. А тебя жизнь еще поучит. Узнаешь, как она прополаскивает вот таких крашеных.

За столом у писателя разговор, видимо, все же завязался.

П и с а т е л ь. Тэк-с. Стало быть, по вашей логике выходит, что все ценности—миф.

С о б е с е д н и к. Почему же все? Не все.

П и с а т е л ь. Ну, например?

С о б е с е д н и к (*приподнимает графин*). Вот, например, не миф.

П и с а т е л ь. Ах, вот как! (*Смеется.*) Ну да, в этом есть нечто материальное. Пока не выпьешь. Но потом все уходит пáром, так что как раз миф.

С о б е с е д н и к. Не могу согласиться. (*Приглядывается к стопке, поднимает, смотрит на свет.*) Чистейшая реальность! И способствует освобождению духа, заметьте.

П и с а т е л ь. Ну да. От совести. Совесть отлетает.

Ж е н а. Вы его не агитируйте, он в этом прекрасно разбирается. Вот теперь пьет боржом.

С о б е с е д н и к. А, тогда все понятно. Вы просто завидуете. Презрейте! (*Чокается с налитой писателю рюмкой.*)

П и с а т е л ь. Не могу. Себе дороже.

Собеседник прежде чем выпить, любезно склоняется к женщине:

— Ваше здоровье! — Выпивает.

Жена писателя смотрит на человека в пижаме с обостренным интересом, даже слегка шевелит ноздрями.

— А любовь?— спрашивает она.

С о б е с е д н и к. Это даже не миф, а некое курьезное заблуждение подростков. Влечение — реальность и, пожалуй, из наисильнейших.

Ж е н а. А жизнь?

С о б е с е д н и к. Миф. Изначальный миф. (*Улыбается.*) Полная бессмыслица.

П и с а т е л ь (*начиная сердиться*). Так зачем же тянуть, коль бессмыслица? Кончить разом да и все тут! Вот хоть под колеса, куда как просто.

С о б е с е д н и к. Инерция держит. (*Выливает в стопку остатки из графина.*) Инерция... Инерция привычных ощущений. (*Замечает стоящую перед ним официантку, лезет в карман за деньгами.*) Вот это тоже пока еще не миф. И далеко не миф!.. Желаю здравствовать. (*Поднимается, уходит, покачиваясь среди столиков.*)

Ж е н а. Как ты думешь, кто он?

П и с а т е л ь (*глядя в окно*). Демокрит!.. Трепач, обыкновенный вагонный трепач. Снабженцы рыдали:

— Эй, баргузин, пошевеливай ва-а-ал!
Молодцу плыть недалечко-о-о-о!

П и с а т е л ь (*наливая боржом*). А ты знаешь, что такое баргузин?

Ж е н а. Точно, пожалуй, не знаю. Ну, наверное, такой здоровый, вот вроде этого (*она кивнула на снабженца*), вертит вал на перевозе. Нет?

П и с а т е л ь (*сдерживая зевоту*). Нет, вал — это волна, а баргузин — ветер. С Баргузинского залива на Байкале. (*Он все глядит в окно.*) Вон, смотри какая тоненькая девушка... Несет книги.

Ж е н а. Почему ты решил, что книги?

П и с а т е л ь. Видно. Посылка почтой.

Ж е н а. Подумайте, какая точность! (*Выглянула.*) Да и не девушка, девчонка какая-то.

П и с а т е л ь. Ну почему? Девушка.

Ж е н а. Хорошо, пусть девушка. Пошли!

Лицо ее стало замкнутым и холодным. И стало видно, что она немолода.

Поезд с грохотом вошел в туннель, и только хвост его мелькнул, вдавливаясь в черную дыру в горе.

А девушка с книгами, продолжая свой путь, подошла настолько близко, что мы можем разглядеть ее. Это Лена Бармина. Она идет из школы домой.

Вот она перешла через пути и пошла по тропе вдоль берега озера.

Середина июня. На озере штиль, и над травой звенят шмели. В тишине своей природа вдвойне прекрасна после вагонного гула. Лена идет, ступая легко и бесшумно.

Из-за кустов на тропу вышел парень со всеми чертами молодого современника. Тонкий, лохматый, с еле заметной порослью на лице. В руках топорик. Идет рядом с Леной, помахивает топориком, сшибает ветки, головки иван-чая. Так молча идут они некоторое время, исподволь разглядывая друг друга.

П а р е н ь. Боишься меня?

Л е н а. С чего бы?

П а р е н ь (*показывает топорик*). А вот.

Л е н а. Нет, не боюсь.

П а р е н ь (*держит топорик*). А все-таки?

Л е н а. Нет. Что с меня взять?

П а р е н ь. А что там у тебя?

Л е н а. Книги. Тебе это ни к чему.

П а р е н ь. С девушки всегда можно что-нибудь взять.

Л е н а. Это что же? Честь?

Парень лениво усмехнулся.

Л е н а. Честь надо иметь свою, а чужую взять невозможно.

Парень остановился. Весь облик его как-то изменился: в глазах проглянуло любопытство.

— Ишь какие ты притчи загибаешь! Очень назидательно. Ты кто?

Л е н а. Какая разница? Человек.

Молча шагают. Выходят на поляну. Среди бурелома дымит костерок, бродят ничейные отсыревшие девицы в спортивных штанах. На бревне пристроился маленький невидный паренек, свесил чуб над гитарой, перебирает струны и бубнит что-то под нос. Другой неподалеку чистит картошку.

Лена остановилась и коротко рассмеялась:

— Ах, вот в чем дело! Романтики пожаловали.

Все лениво и безынтересно повернулись к ней.

Л е н а. А я думаю — что это столько мусора в тайге? Бутылки, банки, бумага... Романтики пожаловали!— И, оглядевшись, сказала:— Это вы все за собой уберите. Чтобы и знака не осталось. И костер не забудьте залить.

— Ладно,— сказал гитарист.— Шагай, шагай, шевели ногами!

— Скажите, какая важная,— сказал другой.— Много вас тут, начальников. Сама не насори по дороге — тут, говорят, медведи встречаются.

— Ну, ладно, хватит!— Парень с топориком сказал это негромко, но властно. И ребята примолкли.

Сам он сделал два шага за Леной, но, видно, передумал и остановился.

Она все удалялась, ступая все также легко и неслышно.

— В самом деле, ты кто, а?

Но она не обернулась даже.

— Все равно я тебя отыщу, вот увидишь!— Он сказал это негромко. И воткнул топорик в бревно.

А она так и не обернулась, не удостоила.

На самом берегу озера стоит биологическая станция. Это несколько домиков различного возраста. Самый старый, с мезонином, сложен из могучих лиственничных бревен. Это дом, где живет семья Барминых. В ней всего два человека: отец и дочь.

Отец, Александр Александрович Бармин, заведующий станцией, человек уже на склоне лет. Лена — его дочь. Она стоит у стола в большой комнате. По стенам — книги на полках. На столе уже развернутая стопка книг. Лена берет одну за другой, просматривает, ставит на полки. Наконец находит ту, которую ищет. Это «Исповедь» Руссо.

Лена сразу погрузилась в чтение с такой жадностью, что даже приоткрылся рот и между бровей залегла складка. Теперь у нас есть время подробно разглядеть ее.

Лена закрывает книгу и оборачивается прямо к нам. Мы видим ее светлые внимательные глаза. Она говорит:

— Меня зовут Елена Бармина, я родилась в Сибири, мне семнадцать лет. И сейчас я кончаю школу. Мой отец Александр Александрович Бармин — ученый-байкаловед, биолог. Он заведует этой станцией. В этом доме я родилась и прожила с отцом всю жизнь. А мама умерла, когда мне было только три года. Вот ее портрет. — Лена показывает портрет матери на стене.— Я еще никогда не бывала на западе дальше Тюмени, но Сибирь я знаю хорошо, потому что отец всегда берет меня с собой в поездки. Теперь он ездит реже, да и я выросла.

На зимние каникулы мы всегда ездим на Ольхон и на Баргузин, а в этом году были еще и в Братске, и на Усть-Илиме. Сейчас я вам кое-что покажу...

Она подошла к книжным полкам.

— Все эти книги о Сибири. Их собрали отец, дед и прадед. Мой прадед был политическим и после каторги поселился здесь, на Байкале. И с тех пор мы всегда жили здесь. Лена берет с полки старую книгу и листает ее.

— Вот его пометки. Это «Очерк истории Сибири». Эту книгу я начала читать еще до того, как пошла в школу.

Она перевертывает страницу. Карта Байкала.

— Вот Байкал,— говорит Лена.— Вот здесь мы живем.— Она показывает обведенную кружком точку на берегу.— Тут все про Сибирь до 1909 года.— Она листает книгу.— Племена, завоеватели, открыватели земель, ученые и, конечно, губернаторы и священники.

Лена листает книгу. На картинках «Типы инородцев, населяющих Сибирские земли».

— Отец говорил, что если бы книга была издана позже, в ней обязательно были бы портреты деда и прадеда. Но она издана до революции. И тут нет даже Ленина... Но книга все-таки хорошая — собраны богатейшие сведения, и, видите, она хорошо иллюстрирована. Потом посмотрите какой эпиграф! «Во глубине сибирских руд храните гордое терпенье...»

Лена ставит книгу на место.

— Я не могу спокойно читать эти строки, почему-то всегда перехватывает горло,— говорит она.

Лена опять смотрит прямо на нас:

— Сейчас я вам что-то покажу. Смотрите — это остров Ольхон...

Теперь мы видим на экране Ольхон с его обветренной желтоватой землей, чуть присыпанной снегом.

Лена говорит:

— Западный берег выходит на Малое море. Это мы с отцом на Шаман-Камне. По ту сторону морены. Видите, они похожи на лежащих слонов. Отсюда на Баргузин мы едем прямо по льду. А это по пути, заезжаем к рыбакам на подледный лов омуля.

Одновременно с лениным рассказом меняются картины жизни этой маленькой семьи.

Теперь отец и дочь на самой середине Малого моря. Глаза слепит отполированный ветрами лед. Под крошечным брезентовым укрытием над прорубью трудятся рыбаки.

— Это очень тяжелый труд,— говорит Лена.— Особенно если подует сарма. Отец говорит, что поглядишь на эту работу, и есть не захочешь. Но рыбаки всегда навешивают на передок машины двух омулей для расколотки... А вы знаете, что такое расколотка? Это мороженый омуль, расколоченный обухом на пороге. Почему-то именно обухом и на пороге! А потом немножко посолить — и на стол.

...Теперь на Байкале везде электричество. А раньше я любила, когда у керосиновой лампы под рюмочку и расколотку заходили разговоры. О чем только не говорили! И всегда отец в центре — потому что он знает очень много. По-моему, он знает все. По-моему, его за это и любят, что его обо всем можно спросить и он ответит. В поездке он всегда выступает с лекциями в школе или в клубе, а я сижу в зале и слушаю, как о нем отзываются. Отец ведь прекрасный человек! И мне приходилось слышать не раз, когда о нем так и говорили: «Прекрасный человек».

...Он никогда не повысит голос, как бы ни волновался, а ведь в деле всякое бывает: то бузотеры, то тупицы какие-нибудь начнут развивать теорию, то в лаборатории напутают, то на станции. Мало ли что бывает! И только один раз он сорвался — я тогда испугалась до полусмерти. Это было два года назад.

Я стояла в малиннике, а Коля Ткаченко, чудак невозможный — да он и сейчас такой,— подошел и тоже стал есть малину. Потом ни с того ни с сего говорит: «Лена, хотите я погадаю по руке?» Я протянула руку, а рука вся в малине... Коля вдруг наклонился и поцеловал в ладонь. А отец видел в окно. Я поняла, что видел, когда он нарочно громко захлопнул окно. Мне он ничего не сказал, а через несколько дней я впервые услыхала его гневный крик. Я испугалась и вошла в лабораторию...

Перед ним стоял Коля, в глазах слезы и губы дрожат, а отец, ударяя тетрадью по столу, кричал: «Если вы будете так работать, уважаемый, из вас никогда ничего не выйдет». Можете себе представить? Это Коле, любимому ученику, на «вы» и «уважаемый». А когда я вошла, обернулся через плечо и прямо в глаза: «Что тебе?» Это в первый раз за всю жизнь. Я пробкой вылетела и проплакала до утра. И слышала, как он все ходит и ходит за стеной.

А утром я слышала, как он в саду приглашал Колю к обеду таким потерянным голосом, что я опять заревела, как белуга. Коля так и не пришел обедать. А на другой день подошел ко мне и говорит...

Тут Лена прервала рассказ. Она смотрит перед собой пристальным взглядом, как будто видит всю эту историю, скорее потешную, чем драматическую.

— Ну, ладно,— встрепенулась она,— это как-нибудь потом. Я же об отце рассказывала и сбилась. Так вот, в этом году поехали мы в Братск, в гости к Константину Андреевичу Князеву. Они с отцом дружат уж не знаю с каких пор. Я и раньше там бывала, но только в начале стройки. Тогда все было, как сейчас в Усть-Илиме. Тогда мы еще застряли километров за сто от Братска — дорога-то была не та, что сейчас. Да так сели, что ни туда и ни сюда — по самое брюхо. Весной дело было... И только на рассвете попутная машина вытащила: строители ехали, молодежь, ну и выволокли нас грешных. Один парень, тощий такой, больше всех суетился и все кричал: «Чащи́, чащи́ под колеса!» — и подкладывал по веточке. Умора!

А в этом году мы полетели в Братск самолетом. Я летела в первый раз. И было совсем не страшно, но не очень интересно. Потому что видишь одни облака и так и не узнаешь — что же изменилось на земле? А когда прилетели, тогда увидели, что все изменилось неузнаваемо.

Ночевали у Князевых. Утром, когда подъезжали к плотине, отец сказал Князеву: «Только ради этого стоило прожить жизнь». И в глазах слезы, а уж он человек далеко не сентиментальный.

Когда подошли к станции, у меня тоже перехватило горло. Быть может, потому, что я видела, как все это начиналось... Когда мы осмотрели машинный зал, Князев повел нас в свой кабинет — оттуда вид на плотину, и на подстанцию, и на Ангару. И заставил выпить нас по бокалу шампанского, которое он держит для дорогих гостей. Это он сам так сказал. Мы все чокнулись и выпили по полному бокалу. И я почувствовала такое счастье, какого не испытывала еще никогда...

Я думала: всю эту гигантскую красоту сделали люди своими мягкими пальцами, я просто задыхалась от гордости, что я тоже человек. И так любила отца, и Князева, и всех людей, как никогда еще не любила!

А когда мы возвращались, навстречу нам попались парни. Они шли по разным сторонам дороги и перекликались. Один кривлялся и подплясывал. Когда поравнялся с нами, выругался по матери и захохотал. Никогда не забуду отцовское лицо. Он дернулся ко мне, будто хотел защитить от удара. А Князев нахмурился и нарочно заговорил о чем-то постороннем. А потом остановил машину, выскочил и побежал догонять парней. Но не догнал, а только рукой махнул.

На Усть-Илиме нас встретил начальник стройки, совсем еще не старый человек. Мы были одеты по-дорожному, в сапогах. А он совсем по-городскому — в узких начищенных ботинках, в белом воротничке, с галстуком. И мне это очень в нем понравилось!

Мы смотрели на стройку с верхней отметки. Начальник показал на два хорошеньких островка выше перемычки. «Они называются Лосята,— сказал он.— Будущее море их затопит». Отец не удержался и сказал: «До боли жалко природу». А я подумала — здесь, уж пускай, лишь бы не на Байкале...

Всюду на перемычке виднелись крошечные люди, и казалось, не будет конца их работе. Но я уже видела Братск!

По улице Михаила Светлова мы пошли в клуб, который называется «Гренада». Отец читал лекцию. Я сидела среди строителей, совсем молодых ребят, и думала: вот могли

же они так назвать свой клуб и улицу и могут так слушать отца. А потом вдруг учудят что-нибудь безобразное, как те тогда. До чего же сложен человек! И тут же подумала, что, может быть, и я не лучше. И этот, сегодня... Миленькая шуточка с топориком. А лицо, как у ангела.

...Клуб в Усть-Илиме совсем маленький, временный. Там был архитектор, он показал свой проект будущего Центрального молодежного клуба в Усть-Илиме. И сказал, что это будет лучший клуб в Сибири. Но лучший клуб, конечно, в Ангарске — «Современник». Отца приглашали на открытие. Такого красивого здания я в жизни не видела — все залито светом, всюду вьющиеся растения. «Мы решили бороться с зимой»,— сказал директор клуба. Отец даже обнял его за эти слова!

На открытии химики показывали пантомиму. Это было удивительно. Потом всех нас повели в бар. Там два бара — поменьше и побольше. Большой называется, конечно, «Баргузин». Нас усадили у стойки на высокие табуреты, отец чувствовал себя очень неловко. Директор сам пошел за стойку готовить коктейли. Но отец сказал, что сидеть так высоко ему трудно, что в его годы пора уже доставать ногами до пола.

Тогда все уселись за столик. Кто-то знал, что был день рождения отца. Все встали и выпили за его здоровье. Отец страшно смутился, потому что он никогда не празднует свой день рождения, он говорит — наступает пора, когда об этом лучше не вспоминать...

Лена смолкла. И опять мы видим ее, как бы слушающую самое себя.

Послышались шаги.

— Это отец, — сказала Лена.— Сейчас я вас с ним познакомлю.

Она пошла навстречу отцу. Они обнялись. Потом Лена стала показывать отцу новые книги, в том числе и «Исповедь».

— Ишь ты! — сказал отец, листая книгу.— Я и не знал, что нынче это читают. Книга откровенная, и мысли есть глубокие, хотя и предвзятые.

Лена всплеснула руками:

— Это ты говоришь?! Да там каждая мысль — твоя.

— Откуда ты знаешь? Ты же еще не читала.

— То есть как — не читала? Еще в восьмом классе читала. А эту выписала, чтобы была своя.

Отец смотрит на дочь и привычно гладит ее волосы.

— Пошли обед готовить,— говорит он.

— Пошли! — На ходу Лена надевает передник и засучивает рукава.

Школа.

Учительница раскрывает классный журнал.

— Ну, дорогие мои,— говорит она,— чувствуете ли вы, что это ваш последний урок?

— Чувствуем!

— Как не чувствовать!

У ч и т е л ь н и ц а. Рады, поди-ка?

— Да, пока огорчений не предвидится!

У ч и т е л ь н и ц а. Вот разве что «пока». Еще вспомните школу не раз! (*Смотрит в журнал.*) Ну что ж, давайте помечтаем на прощание.

Т о н к и й г о л о с с «к а м ч а т к и». Давайте помечтаем.

Учительница. Не можешь не спаясничать. Рос, рос, так и не вырос.

— Почему же? Метр семьдесят восемь.

Лена. И как не надоело?

Учительница. Вот именно. Алфимов! Что задумал? На чем порешил, а?

Алфимов (*со своей парты*). Хочу попробовать в летчики.

Голос с «камчатки». А я в переплетчики!

Учительница. Переплетчиком тебе ни к чему. Тебе хорошо бы в цирк.

Из-за парты поднялся парень. Он очень худой и высокий. Говорит нормальным голосом:

— Нет, в цирк я не пойду — опасно! Упасть можно. Головку ушибить.

Учительница. Упасть можно и не в цирке. Садись, Алфимов... Бармина! А ты о чем мечтаешь, Лена?

Лена (*помолчав*). Чтобы все люди научились говорить то, что думают.

Учительница. Господи, слова не скажет в простоте. Я говорю не о людях, а о тебе. Ты-то сама чего хочешь?

Лена. Вот я сама и хочу, чтобы все люди научились говорить правду.

Учительница. Вот и покажи пример. Не залетай на небеса, а попросту, по-человечески!

Лена покраснела до слез:

— Хочу остаться здесь, на Байкале, с отцом.

Учительница. Вот это уже ясно. Что ж, скромно и удобно.

Лена. Почему вы так говорите? Вы меня не поняли.

Учительница. Да где уж нам понять в темноте нашей и серости!

Лена. Буду работать, разумеется.

Учительница. Разумеется. Садись, Лена, садись.

В учительской, разглядывая журнал, учительница говорит:

— Как все не просто!

Напротив нее, через стол,— завуч, худощавый человек в годах.

— Что не просто?— спрашивает он.

— Все!

Завуч (*отрывается от бумаг, протирает очки, смотрит, улыбаясь*). А? Да, конечно. Чем старше становишься, тем сложнее мир. То есть мир, может быть, и тот же, но усложняется восприятие...

Учительница. Нет, не только восприятие. Все меняется. В десятом классе это очень заметно: сейчас у них жажда независимости. И выражается она, как протест.

Завуч отложил бумаги, склонился через стол:

— Ну, что случилось? Расскажите.

Учительница. Ничего не случилось, просто не вышло... Хотела поговорить по душам. А получился дурацкий стереотип. Спрашиваю Лену Бармину...

Завуч. Так она же умная девочка.

Учительница. Конечно... Спрашиваю: «О чем мечтаешь?»

Завуч. Ну да... (*Улыбается, делает неопределенный жест рукой.*) Это действительно... Что ж она ответила?

Учительница. Хочу, чтобы люди научились говорить правду.

З а в у ч. Хорошо!

У ч и т е л ь н и ц а. Конечно. А я почему-то рассердилась, и все пошло наперекос.

З а в у ч. Ничего, это бывает. Пройдет!

Лена идет по школьному двору и думает: почему люди так плохо понимают друг друга? Тут, наверное, желание самоутвердиться, не потерять авторитет. Надо об этом подумать как следует.

Лена говорит, обращаясь к зрителю:

— Но сейчас некогда, потому что приехала Катя. Катя Олзоева. До четвертого класса она была моей лучшей подругой, а сейчас мы отвыкли друг от друга, и кто его знает, как еще встретимся... Она балерина. Кончила школу Большого театра и будет танцевать у себя в Улан-Удэ. Она бурятка. Вон она стоит с ребятами!

Лена побежала. Катя тоже побежала ей навстречу, и они обнялись.

Подруги идут лесом, своей хоженой тропой.

Л е н а. Помнишь, как мальчишки нас терзали?

К а т я. Да. Как повыросли, проклятые! Я даже не угадала, кто есть кто. Верно, мучили, а теперь наша пора их помучить. У тебя есть кто-нибудь?

Лена покачала головой.

К а т я. Как это тебе удалось? В школе нет, так, может, еще где? На станции?

Лена покачала головой.

К а т я. Хитришь. Ну, что ты стесняешься? Говори правду. Все равно я узнаю.

Л е н а. А у тебя?

К а т я (*быстро и решительно*). Есть. Такая любовь — смерть! Сердце разорвано пополам.

Подруги остановились. Лена даже прижала руки к груди.

— Почему?

К а т я. Ну, сообрази: он там, а я тут.

Катя села на пенек и пригорюнилась.

— Ты бы видела его в танце. Гений! Два последние года был моим партнером. И какой-то вовсе не балетный—сила в каждом движении. Мысль и сила! Танцевали на выпускном па-де-де из «Лебединого». Я ничего не слышала, не видела, только стучит в голове: «В последний раз. В последний раз...» И вот я тут, а он — там.

Замолчала, глядя в землю.

— Помучаем!.. Нет уж, видно, это нам мучиться до конца дней.

Лена молчала, переполненная чувствами. Глаза ее даже увлажнились. И вдруг сказала с неожиданной силой:

— Если такая любовь, так почему же он не с тобой?

Катя встрепенулась, вскинула лицо в слезах:

— Шутишь! Пойми, это же Москва, Большой театр!

Л е н а. Если такая любовь, все можно поломать.

Катя рассмеялась сквозь слезы, взяла Лену за руку:

— Ты-то откуда знаешь?— Вздохнула.— Нет, не все. Да его и театр не отпустит — он гений, понимаешь? Гений! Никогда больше не будет такого. И вот он там, а я тут...

Катя встала, отряхнула юбку и пошла по тропе своей балетной походкой.

Вышли на поляну, где вчера пировали романтики. Все было прибрано, никаких следов, только черная проплешина от костра, залитого водой.

— Хочешь, я тебе станцую? — сказала Катя и, не ожидая ответа, скинула туфли, встала на пуанты: — Смотри!

И, подпевая, сделала прыжок.

Лена замерла, следя за каждым движением Кати с тем уважительным восторгом, который вызывает искусство у отзывчивых натур. Сделав последний пируэт, Катя остановилась, закинув голову.

— Ну, хлопай,— сказала она.— Да куда ты смотришь?

Лена смотрела поверх ее головы. На сосне была прибита доска от ящика, на ней надпись углем:

«Все равно, я тебя найду!»

Лена в своей комнате читала, пристроившись на диванчике. Окна были открыты. Чистый теплый ветер раздувал занавески, на которых мальчики и девочки, взявшись за руки, шли куда-то.

За окном послышались голоса. Лена поднялась, взглянула. От машины к дому шли двое. Навстречу из лаборатории вышел отец, ветер ерошил его легкие, седые волосы. Он шел сутулясь.

И вдруг Лена увидела, что отец стар. Сердце ее сжалось.

— Папа!— сказала она клятвенно.— Папа, никогда и никого я не буду любить больше тебя. Никогда и никого!

Она произнесла это решительно, даже гневно, словно спорила с кем-то. И хотя к их дому подходили совершенно новые люди, Лена не заинтересовалась ни их разговором, ни откуда и кто такие и опять склонилась над книгой.

Но глаза ее скользили по строкам, не запечатлевая слов. А потом совсем отвлеклись в сторону и замерли в глубоком прислушивании к смутному шуму мыслей. Понемногу шум этот прояснился в различимых словах:

— Откуда, откуда, откуда?.. Откуда эта тоска? Ну, сказал два слова. Написал эту глупость. Ну и что же?

Изумляясь себе и пугаясь себя, она прижимала руки к груди.

Дверь в столовую была приоткрыта.

Лена слышала шаги и голоса, слышала, как рассаживались вокруг стола. Надо было подняться, выйти, поздороваться, быть хозяйкой... Но она не двигалась, все так же сжимая грудь, затаив дыхание:

— Откуда, откуда, откуда?.. Надо идти, все равно отец сейчас позовет...— Но все не двигалась.

— Лена, ты дома?

Лена выпрямилась, глубоко вздохнула:

— Дома.

— Иди сюда, познакомься.

Лена захлопнула книгу и поднялась.

В столовой, кроме отца, были те двое и Коля Ткаченко.

Рослый, складный человек, на вид лет сорока, проходя вдоль книжных полок, вгля-

дывался в корешки, уважительно встряхивая головой. Когда Лена вошла, он повернулся к ней, пошел здороваться. Отец каким-то глуховатым голосом сказал:

— Вот познакомьтесь. Дочка. Лена.

Протягивая широкую жесткую ладонь, гость представился:

— Черных Василий Васильевич.

Отец обернулся к другому приехавшему:

— А это товарищ Иванов. Простите, имени-отчества не расслышал.

— Иван Сергеевич. Тоже не хитро! Иван Сергеевич Иванов — комбинация нехитрая, да, да, да! — И рассмеялся, пожимая Лене руку и оглядывая ее опытным взглядом.

Все смолкли. Лена поняла, что отца не радуют гости. Он сидел, сутулясь, глядя в угол, и не спешил начать разговор. Коля пристально смотрел на учителя из своего угла, и губы у него кривились.

Черных, кашлянув, сказал:

— Библиотека у вас знатная. За одну жизнь такую, пожалуй, и не собрать.

— Да,— встрепенулся Бармин,— тут есть старые книги. Еще от деда моего остались. Потом отец, а теперь вот дочка собирает.— И он привлек Лену к себе.

— Стало быть, целая традиция,— сказал Черных.

— Да, если угодно. Ну и затем в силу необходимости. Телевизоров не было в те времена и ума набирались из книг.

— И неплохо получалось! — рассмеялся Черных.

— А у вас фамилия сибирская,— сказал Бармин.

— Да. Родился в Забайкалье, учился в Ленинграде, а строить пришлось больше в Казахстане.

— А теперь, значит, добрались и до родных мест?

— Вот именно — добрались и до здешних медвежьих углов!— рассмеялся Иванов. Он не без удальства повел широкими плечами и откинулся на стуле.— Заведем вам тут цивилизацию по первому разряду. А вы возражаете!

Лена огляделась. Колины очки тревожно сверкнули в углу. Отец сидел потерянный. Черных молчал, неопределенно потряхивая головой.

— Ах, вот в чем дело,— сказала Лена.

— Пойди, Лена, приготовь-ка нам чаю,— сказал отец.

— ...Так вы что же, против освоения Сибири? Это совсем как-то удивительно,— говорил Иванов, все так же весело поблескивая глазами и помешивая ложечкой в стакане. Говоря, он обращался к Коле, с которым спорил, и к Черных, у которого как бы искал поддержки. Для этого ему приходилось проворно вертеть головой. Движение, по-видимому, для него привычное и выражающее существенные черты его натуры. Бармин и Черных молча пили чай. Коля говорил взволнованно, заикаясь:

— Откуда вы это взяли? Речь идет о сохранении природы.

— Все-таки, давайте разберемся,— перебил Иванов,— человек для природы или природа для человека?

— Это демагогия,— сказал Коля, обжигаясь чаем и свирепо блестя очками.

— Вот уж сразу и демагогия! — усмехнулся Иванов.

— Коля! — Бармин взглянул на ученика.

— Так нет, Александр Александрович,— заикался Коля.— Я только хочу напомнить, что человек тоже часть природы...

— Но мыслящая, что весьма существенно! — опять перебил Иванов и, вертя головой, добавил ехидно:— Правда, тут, как и во всем, возможны исключения.

— Эту мысль я охотно возвращаю вам! — выпалил Коля.

— Ну, брат, схлестнулись крепко! — сказал Черных, не то порицая, не то поощряя спорщиков, и отодвинул стакан.— Позвольте одно соображение...

Лена сидела у себя, не зажигая света. За окном густели сумерки, бесшумно метались летучие мыши. На берегу переговаривались, смеялись, вычерпывая воду из лодки. Забравшись с ногами на свой диван, Лена слушала этот двойной мир яростного спора и благостной тишины.

— Природу надо беречь, и это главное,— с той решающей весокстью, которая, видимо, и составляла суть его натуры, говорил Черных.— И не стоит вокруг этого вопроса искать уклончивых решений. Всякие там ужимки и прыжки тут не помогут.

— Заметьте, Василий Васильевич,— вставил Иванов,— что пока вы не сказали ничего конкретного. А по опыту мы с вами знаем, что, как говорится, не разбив яиц — и так далее.

— Ну, опыт у нас с вами, знаете, главным образом негативный,- - сказал Черных.— Здесь придется все делать иначе.

— А лучше не делать совсем,— сказал Бармин.— Дело в том, что это не вообще природа — это Байкал, достояние всей страны, а вернее сказать, всего человечества. Явление феноменальное, а следовательно — заповедное. И, если хотите, неприкосновенное.— Бармин отодвинул свой стакан и встал: — И охранять его надо по-особому.

— Так! — поднялся, глядя на него, Иванов.— Пошли по второму кругу.

— А я готов и по пятому, и по десятому, до тех пор, пока это не будет понятно.

— Желаю успеха,— улыбнулся Иванов, протягивая хозяину руку.— Что же вы думаете, что нам хочется калечить всю эту красоту? Что же мы изверги какие, что ли?

Теперь все теснились в маленькой прихожей.

— Ну да...— сказал Бармин, сутулясь.— Калечить не хотите, но будете.

— Так ведь решение уже принято,— развел руками Иванов.

— Значит, будем бороться,— сказал Бармин.

— С кем? С государством?

— Да я знаю, знаю,— сказал Бармин,— что в таких случаях всегда ходят с больших козырей: государство, народ. Будем бороться с теми, кто не понимает простых истин!

Черных слушал, пошевеливая скулами. Коля стоял у шкафа в позиции, выражающей холодное недоброжелательство. Голова закинута, руки в карманы. Но все же нужно было прощаться. Черных протянул Бармину руку.

— Александр Александрович!— сказал он не без душевности.— Как бы ни обернулось дело, ручаюсь вам, что сегодняшний разговор не пройдет бесследно. В этом я вам ручаюсь. Простите нас за вторжение и не держите зла — ведь дело-то общее.

— Казалось бы,— сказал Бармин и коротко кивнул на прощание.

Потом он все же пошел проводить. А Коля остался.

Лена вышла из своей комнаты, щурясь на свет.

— Я все слышала,— сказала она.— Прямо не укладывается! Это что же такое?

Коля молчал. Лена смотрела на него с той мерой доброжелательного снисхождения, с какой смотрит мать или старшая сестра.

— А вы молодец, Коля. Дрались, как лев!— И провела рукой по его стриженой голове.

— Лена! — сказал Коля, сперва до боли сжав, а потом отводя Ленину руку.— Лена, никогда не делайте этого. Никогда. Это просто нечестно.

— Хорошо, не буду,— сказала Лена.— А где же все-таки будут строить?

— Как — где? Вот тут! — Коля показал на пол.— Тут, где мы с вами стоим.

Новосибирск.

Городок ученых. Валя Королькова с репортерским магнитофоном через плечо стоит у телеграфного окошка. Она только что получила квитанцию и аккуратно укладывает ее в маленький кошелек. Ее не без любопытства разглядывает человек с веселыми глазами, лет тридцати на вид.

— Что это у вас тут? — обратилась к нему телеграфистка, девица, как и положено, непреклонная.

— Позвольте-ка.

Ученый (Валя не сомневалась, что перед ней ученый) взял свою телеграмму, взглянул и сказал:

— Невразумительно!

— Господи!— бормотала телеграфистка.—Понапишут же... Именно невразумительно...

— Виноват,— сказал ученый, смеясь глазами.— Виноват. Таков текст!

Теперь Валя окончательно составила о нем мнение и прониклась доверием.

— Простите,— сказала она, вперяясь в ученого своим медленным взором,— вы не поможете мне в одном деле?

Ученый живо обернулся к ней.

— Охотно! А в каком именно?

— Видите ли,— заговорила Валя, неторопливо шевеля губами,— меня интересует Байкал.

— Байкал?— расплачиваясь и получая свою квитанцию, раздумчиво проговорил ученый.— А вы не ошиблись? Это ведь Новосибирск. А Байкал под Иркутском. Правда, расстояние небольшое, около двух тысяч километров... Но все-таки это не совсем тут.

— Нет,— сказала Валя,— вы меня не так поняли.

— Давайте разберемся! — все так же готовно отозвался ученый.— Только выйдем на улицу, там как-то уютнее.

— Пойдемте,— согласилась Валя.

Они вышли и не спеша пошли по проспекту.

— Меня интересует не Байкал, а проблема Байкала... Да, вот именно проблема.— Валя даже остановилась, найдя нужное слово.

— Проблема...—Ученый склонил голову набок, как бы прислушиваясь к отдаленному звуку, и стал похож на птицу.— Проблема? А разве есть такая проблема?

Валя опять остановилась:

— А вы что, разве не знаете? — В глазах ее читалось разочарование.

— Хорошо, пусть проблема. Но какая? Лимнологическая, гидрологическая, метеорологическая, зоологическая, геологическая — какая именно?

Вале показалось, что ученый над ней издевается, и она сказала внушительно:

— Проблема сохранения Байкала.

— Ах, вот что!— Ученый взглянул на Валю с новым интересом и спросил:— А у вас есть на этот счет своя точка зрения?

Валя пошевелила губами и сказала важно:

— Моя точка зрения тут ничего не решает. Я только журналист.

— Это я понял,— быстро проговорил ученый, коснувшись магнитофона.— Но разве у журналиста не должно быть своей точки зрения?

— Я этого не сказала,— проговорила Валя, подумав.— Но прежде всего меня интересует мнение ученых. Мы с вами еще не познакомились. Королькова Валя.

— Очень приятно! — сказал ученый.— Яковлев Геннадий Андреевич, если угодно — Гена... Видите ли, проблемой этой интересуются многие, но я, пожалуй, от нее дальше иных, так как по профессии энергетик.— И взглянув на часы, доверительно улыбнулся:— Скажите, а проблема питания вас не интересует?

Валя вздрогнула, помолчала и остановилась.

— В каком смысле? — спросила она, хмурясь.

— В наипростейшем. Чтобы пообедать, ну, скажем, в Малом Доме ученых. А то через полчаса все вкусное съедят, и нам с вами останется одна лапша.

Валя просветлела.

— Лапша тоже хорошо,— сказала она простодушно.

— Нет, зачем же! — сказал Яковлев, увлекая Валю.— Если поторопимся, то можем схватить отличные бифштексы. Глядишь, и байкалиста какого-нибудь подцепим. Пошли быстрее!

В Малом Доме ученых Яковлев, прежде чем усадить Валю, еще в дверях прикинул, какой столик им будет выгоднее в смысле соседства. Он остановился на столике, где сидел человек с коротко подстриженной седой бородкой и доедал сладкое.

— Здравствуйте, Александр Данилович! Можно с вами?

Ученый кивнул и молча протянул руку. Это был Александров.

— Вот,— представляя Валю, сказал Яковлев,— заезжий товарищ. Имеет свои профессиональные интересы.

— Славный товарищ! — сказал Александров и, поднявшись, поздоровался с Валей. Тут же он увидел и магнитофон.— Это что за ящик?

— Магнитофон,— сказала Валя.— Но вы не обращайте внимания.

— Нет, я ничего,— сказал Александров, подзывая официантку, чтобы расплатиться.

Но Валя успела уже размотать шнур и выложила на стол микрофон.

— У меня только один вопрос.

— Ах, все-таки есть вопрос.

— Да. Только один.— Валя вперила немигающий взор в очки Александрова.— Как вы относитесь к Байкалу?

— Хорошо,— сказал Александров.—Можно идти?

— Нет еще. А к строительству завода?

— Плохо,— сказал Александров и снова присел.— Так бы и сказали сразу. Индустрии на Байкале не сочувствую. Всю эту затею считаю экономически не оправданной. Вредные последствия от нее учесть не так просто. Есть и моральный аспект вопроса:

нельзя видеть в природе только источник дохода, ибо она прежде всего источник и основа нравственности. Иная точка зрения неизбежно сближается с прагматизмом. Темно? — Александров улыбнулся Вале, топорща усы.

— Нет, ясно,— сказала Валя деловито. И взглянула на свой ящик — барабаны не вертелись.

— Стойте! — вскричала Валя.— Я нажала не ту кнопку. Вы можете сказать это еще раз?

— Это вы серьезно? — рассмеялся Александров.— Как мне повезло! А то, кажется, я заврался. Слегка. И потом, послушайте, вы ко мне совсем не по адресу. Я математик, а вон там у окна сидит лысина — он все про это знает. Адью! — Александров решительно поднялся.— Наилучших успехов!

Валя была в отчаянии.

— Ничего,— сказал Яковлев.— Мы с вами получим два, три сногсшибательных интервью, вот увидите. В крайнем случае я дам вам его сам. В конце концов, я ведь тоже человек!

Стройка.

То место, где мы впервые встретились с Леной Барминой, изменилось неузнаваемо. На широком пространстве, как хватает глаз, деревья повержены, а в иных местах и пней не осталось, хотя корчевка еще продолжается. Кругом воздух потрясен грохотом вступивших в тайгу моторов, перемешан с синим дымом выхлопных труб, оглушен лязгом гусениц. И под натиском железа земля встала дыбом.

Валя Королькова со своим «Репортером» через плечо пробирается между холмов и ям, среди вздыбленного пейзажа, стараясь держаться уже пробитой во влажной глине тропочки, ведущей к управлению строительством, небольшому бараку, островком стоящему среди всего этого громового хаоса.

Над стройкой полдневное синее марево...

Валя сомлела от долгого шагания по неудобной вязкой земле, от жары, от нестерпимого блеска отполированного землей металла, но вид ее полон сознания выполняемого долга.

Навстречу ей, с удивительным сохранением баланса, движется очень пьяный парень. В руках у него шляпа, полная яиц. И становится понятно, что помогает ему держаться на ногах именно чувство или скорее даже инстинкт ответственности за свой хрупкий груз. Иной раз он все же не удерживается на тропе и соскальзывает, то припадая на колени, то совсем падая, но вовремя подставляя локти. И тогда шляпа оказывается над его головой. Потом он снова встает и идет, совершая свой цирковой подвиг при общем заинтересованном внимании. Надо думать, что парня этого все здесь хорошо знают и даже за что-то любят. Бульдозеристы, оттягивая и надвигая свои тяжкие машины, усмехаются, глядя на него. И говорят:

— Вот дает Женя!

— Мириться пошел...

— Она ему сейчас объяснит.

— А чего ей объяснять? Рада будет — все-таки с подарком идет. Все нормально!

— Если донесет.

— Но! Он донесет...

— Только испачкался немного.

— О, как! О, как!

В это время Женя как раз повстречался с Валей Корольковой и, желая обойти ее, совсем было угодил в яму, но Валя поддержала и тем самым спасла его. Женя, облизав непослушные губы, кивнул через плечо и сказал:

— Мерси!.. Извините, пожалуйста.

Когда Валя вошла в управление, там было много народу, но среди всех Валя выделила светловолосую девушку с высоким лбом. Внешность ее показалась Вале примечательной. Это была Лена Бармина. Лена тоже коротко, но внимательно оглядела Валю. Быть может, они бы даже заговорили друг с другом, но из кабинета как раз вышла секретарша и сказала Лене:

— Заходите. Только, пожалуйста, недолго.

— Нет, я на минутку,— сказала Лена, и дверь за ней закрылась.

Тут в приемную вошел еще один человек. То был бригадир бетонщиков Иннокентий Коновалов. Оглядевшись, он сказал с хмурой властительной усмешкой:

— Не мало ли вас, не надо ли нас?— И, протянув руку секретарше, кивнул на дверь:— Там кто?

— Девчушка одна зашла на минутку.

— Девчушка это не опасно, это можно переждать,— сказал важно Коновалов и опустился на табурет рядом с Валей.

Валя искоса принялась рассматривать его.

В кабинете Лена говорила Черных, который стоял перед нею, по всему заинтересованный до крайности:

— Это не из какой-нибудь там благотворительности, вы же понимаете, насколько это не похоже на отца. Просто мы решили, что раз все это прочтено, нет смысла держать дома. Тем более что и дом назначен на снос.

— Ну, это еще не решено,— быстро и с заметным смущением сказал Черных.

— Почему не решено? Наверное, решено. Во всяком случае, нас уже предупредили,— сказала Лена.

Она говорила без раздражения и без укора, но Черных нахмурился, по лицу его побежали тени.

— Нет, нет, не решено,— еще раз сказал он. Помолчали.— Ну, ладно, к этому мы еще вернемся.

Лена встала:

— Вот, собственно, и все, что я хотела сказать,— и протянула руку.

Но Черных усадил ее.

— Погодите,— сказал он.— Что вы так торопитесь. Это же надо обсудить!— Лицо его просветлело.— Это же целое событие! Шутка ли, такая библиотека... Надо как-то осветить в печати, что ли.

— Вот это уже совсем ни к чему!— Голос у Лены зазвенел, и на глаза навернулись слезы.— Мы совсем не для этого.

Она поднялась, и опять Черных усадил ее.

— Да погодите! Ну, нельзя же так.

— Что нельзя?— губы ее дрожали.

— Нельзя доброе превращать в злое.

— Да, это нельзя,— сказала Лена. Она собрала все силы, чтобы овладеть собой. Глаза ее понемногу просыхали.

За окнами, сотрясая стекла, грохотала стройка.

— Сколько раз я хотел зайти к вам,— говорил Черных.— Но каждый день вот такая штука... Едва дотянешься до постели.

Лена молчала.

— А Александр Александрович, что он?

— Ничего,— сказала Лена.— Сейчас его здесь нет, уехал к зоологам. Да здесь сейчас и делать нечего. Все остановилось. Работы свернуты.

— Да, конечно,— сказал Черных и вздохнул. Никак не получался разговор.

А в приемной шла своя жизнь.

— Ну, знаете, минуточка затянулась,— гудел Коновалов.— И что там за девица такая особая?

Секретарша пожала плечами.

— Загляни, милочка, и скажи — по неотложным делам Коновалов. Скажи!

— Погодите,— сказала Валя, вперяя взор в бригадира.— Вы Коновалов?

— Ну да. А что? — В глазах бригадира засветилось снисходительное любопытство.

— То есть как это что? Если хотите знать, я из-за вас приехала.

— Скажите, пожалуйста!

— Ну, то есть не исключительно из-за вас,— поправилась Валя,— но в значительной степени.— Говоря это, она листала блокнот.— Вот, пожалуйста! — Она показала Коновалову запись в блокноте: «В гостях у гармоничного человека», и в скобках — «Встретиться с И. Коноваловым».

Коновалов повел бровью:

— Вот так живешь и не знаешь, кто ты есть.— И к секретарше: — Пойди, пойди, милочка! Скажи, мол, гармонический человек по неотложному делу. Пойди, голубка!

Секретарша поднялась, заглянула в кабинет. Оттуда доносились голоса. Так и не войдя, она вернулась на свое место и затрясла головой: нельзя.

— Да что это за девица такая? Это просто интересно! — сказал Коновалов.

— Дочка Бармина,— сказала секретарша.

— Ах, вот в чем дело... Девица заметная.

Валя тотчас записала в блокнот: «Поговорить с Барминой» и поставила три восклицательных знака. Она была в охотничьей стойке.

Лена сидела, напряженно вытянувшись на стуле, щеки ее горели.

— Пожалуйста, пожалуйста,— говорила она.— Но цель-то жизни в красоте. Все остальное только средства к ее достижению и пониманию. С этим вы согласны?

— Допустим,— сказал Черных.

— Так почему же мы так робко стремимся к ней и так мало замечаем ее? Почему не бережем там, где она есть? Почему так легко прощаем грубость, грязь, жестокость в отношениях людей? Мы все измеряем работой, но ведь это только средство. Благосостояние не в лишнем куске, а в красоте. Ведь коммунизм и есть красота и чистота, разве не так?

— Да, конечно,— заговорил Черных медленно, подбирая слова.— Но красота не образуется по воле заклинаний... В основе все равно будет труд человеческий, то есть, простите, хозяйство, экономика. Вы говорите сейчас, что счастье не в лишнем куске. Это тогда, когда он есть. А вот я в детстве в своей деревне видел нищету во всем и прежде всего — в пище. Так для меня лишний кусок был счастьем. И ручаюсь вам, что с такой судьбой у нас огромное множество людей, которым сейчас предстоит создавать красоту... Вот вам, может быть, не приходилось, а мне приходилось вместо хлеба есть жмых, а то еще и пополам с глиной. Вот с этого мы и начинали свой бой за красоту...

— Хорошо, хорошо! — сказала Лена.— Я все это могу понять. Но если все время оглядываться на жмых и глину, то тоже далеко не уедешь.

Черных смотрел на нее с доброй и даже нежной улыбкой.

— Вы меня простите, что я так говорю,— быстро сказала Лена, прикладывая ладони к щекам.

— Что вы! Говорите, говорите.

— Я вижу, вы улыбаетесь не без снисходительности. Сейчас вы скажете, что знаете жизнь, а у меня никакого опыта. Так вот я вам скажу, это, быть может, мое единственное преимущество перед вами, потому что то, что вы называете опытом, может быть, просто привычка. Вот именно, привычка к уродству и злу. А вы мне только что сказали, что нельзя доброе превращать в злое. Ведь вы же сказали?

— Сказал! — Черных все так же улыбался, глядя на нее.— Ну так что же? Речь шла не об этом.

— Нет, об этом. Именно об этом!

Черных помолчал.

— Обо всем этом надо подумать,— сказал он.

— Я уже подумала.

— Вот видите. А я еще не успел.

Дверь приоткрылась, в кабинет заглянула секретарша.

— Я пошла,— решительно сказала Лена и протянула руку.— И вот еще что я хотела попросить вас... Не могла бы я остаться в библиотеке, выдавать книги...

— Конечно! — сказал Черных.— Это было бы прекрасно! Стало быть, остаетесь здесь?

— Да. Я никуда не уеду от отца.

— Поклонитесь ему от меня, пожалуйста.

— Спасибо. Поклонюсь.— И Лена вышла.

В приемной еще прибавилось народу. И все смотрели на Лену с любопытством и неодобрением. Коновалов, направляясь к двери кабинета, сказал:

— Простите, друзья, но я в самом деле на минутку!

— Значит, условились? — вдогонку ему сказала Валя.

Она догнала Лену уже на улице.

— Девушка! — кричала она.— Погодите, девушка!

Лена остановилась.

(Окончание следует)

Кадры из фильма „Каринэ"
Сценарий А. Манаряна и Л. Карагезяна по комической опере Т. Чухаджяна. Режиссер-постановщик А. Манарян. Оператор М. Варжапетян. Художник В. Подпомогов. Студия „Арменфильм".



Каринэ — Лида Арутюнян, Ор-ор — Ашот Каджкорян

В центре Маркар — Тигран Левонян



Принимается подписка

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

искусство КИНО

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Индекс 70402

искусство КИНО

Подписка на 1969 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:

на месяц 1 руб.,

на год 12 руб